MARINA MUREȘANU IONESCU

LA LITTERATURE

- un modèle triadique -

Editura Fundației Chemarea IAȘI

1995

MARINA MUREȘANU IONESCU

LA LITTERATURE

- un modèle triadique -



Editura Fundației Chemarea IAȘI

1995

"Les *limites de mon langage* signifient les limites de mon propre monde."

L. WITTGENSTEIN
Tractatus logico-philosophicus

TABLE

ABREVIATIONS
des titres de Nerval cités dans le texte

A – Aurélia
L – Lettre
P – La Pandora
S – Sylvie
AG – Angélique
CL – Corilla
CN – Les Confidences de Nicolas
EM – Emilie
FF – Les Filles du feu
IL – Les Illuminés
IS – Isis
LJ – Lettres à Jenny
ME – La Main enchantée
MF – Le Marquis de Fayolle
MP – Mémoires d'un Parisien
NO – Les Nuits d'Octobre
OC – Octavie
PS – Promenades et souvenirs
PV – Paradoxe et vérité
RB – Le Roi de Bicêtre
VO – Voyage en Orient
PCB – Petits châteaux de Bohême

INTRODUCTION

De façon apparemment paradoxale, toute introduction est une conclusion. Symétriquement, toute conclusion peut être une ouverture. C'est sous ce signe de la relativité que nous tâchons de placer notre recherche. Autrement dit, les résultats sont déjà présents dans les hypothèses de départ et le mouvement de la démonstration ne peut être que l'image d'un jeu subtil de conditionnement réciproque, de modifications perpétuelles des uns (unes) par les autres. Avec la conscience du caractère provisoire et nécessairement fragmentaire de notre entreprise, nous espérons pouvoir l'inscrire dans le continuum de la réflexion contemporaine sur quelques problèmes clé de la littérature. Car, à travers Nerval et son œuvre, c'est sur le statut de la littérature que l'on s'interroge, c'est la spécificité d'un certain type de discours que l'on cherche ainsi que la façon la plus adéquate d'en parler.

La question étant trop large et trop souvent posée, quelques délimitations sont indispensables. Schématiquement, les étapes de notre entreprise s'appellent: Nerval/narration/littérature donc trois types de discours qui s'impliquent l'un l'autre: discours nervalien/discours narratif/discous littéraire. Au-delà de cette limite, il y a la masse mouvante des discours tout simplement, verbaux ou non verbaux, qui se côtoient, se heurtent ou s'épousent dans tous les sens, faisant naître le sens. Mais regardons d'un peu plus près la séquence délibérément découpée dans la signifiance universelle.

D'abord l'ordre linéaire et de gauche à droite est faux – une série de cercles concentriques serait peut-être plus adéquate si d'autres inconvénients ne surgissaient. L'ordre ici n'est pas hiérarchie mais rapport d'englobement, passible d'être établi en double sens. Les trois instances se

débordent réciproquement et se recoupent. Ce qui nous intéresse c'est dans quelle mesure et comment chacune d'entre elles est présente dans les autres et quelle est la logique de cette inteférence. Si nous avons pourtant opéré cette dissociation c'est pour souligner le fait que, implicitement, lorsque nous parlerons de l'ouvre nervalienne nous parlerons de la narration et de la littérature et de même pour les deux autres.

Essayons de désarticuler à present l'articulation opératoire de tout à l'heure. Une série d'hypothèses de travail et de postulats de base se détacheront sous la forme d'un faisceau projeté sur l'objet de notre recherche pour se (et le) recomposer après coup.

1
La littérature et sa science

Depuis plusieurs décennies, la théorie de la littérature, jointe à des études littéraires d'orientations diverses, s'efforce de devenir *science*. Comme d'habitude, on fait du neuf avec du vieux car les racines du processus sont anciennes. Cette tendance s'explique d'abord par un poignant besoin d'unifier les connaissances, manifesté dans l'espace littéraire comme dans tous les domaines de la pensée contemporaine, non seulement dans le cadre d'une seule science mais de toutes les sciences. Il ne dépend que de l'intelligence et de la mesure des chercheurs que cela ne débouche sur une "épistémolâtrie" et une "méthodolâtrie" dont les risques s'annoncent déjà.

Deux conditions s'imposent, dans le cas de la littérature, pour rendre possible l'accomplissement du projet: 1) définir l'objet et 2) trouver un cadre épistémologique adéquat. Les deux points peuvent être reformulés dans deux questions vieilles comme le monde: 1) Qu'est-ce que la littérature? et 2) Comment l'aborder pour que la démarche et les résultats puissent être qualifiés de scientifiques? L'histoire des réponses dessinerait une passionnate évolution du statut de la notion de littérature. En grandes lignes, on peut classer les approches de la littérature en deux catégories qu'on pourrait appeler, en termes très généraux, *externes* et *internes*. Dans la première s'encadrent les approches s'appuyant sur des points de vue extra-littéraires (psychologique, sociologique, etc.), dans la deu-

xième, celles dont les points de départ se trouvent dans la substance même de la littérature (approches de type linguistique, rhétorique, poétique, sémiotique). En dehors des deux catégories, ayant chacune sa justification plus ou moins convaincante, il y a la masse hybride et très étendue des textes pseudolittéraires, mêlant un peu n'importe comment les deux types d'attitude et qualifiés par un terme un peu trop indulgent de "critique impressionniste". Sans doute, ces textes ne sont-ils pas rejetables dans leur totalité; ils offrent souvent des échantillons précieux, des pas importants qui pourraient constituer des acquisitions valables d'une future science de la littérature. D'autre part, les assises linguistiques données aux études de littérature et surtout leur projection sur la toile de fond théorique de la sémiotique ont signifié des moments décisifs. Pourtant, ce qui manque encore c'est un projet d'ensemble, un langage scientifique homogène et une méthodologie unitaire.

Malgré les progrès notables qu'on à faits jusqu'à présent, la science de la littérature n'a pas encore dépassé l'état ambigu qui la situe entre l'herméneutique et l'empirisation.[1] Ce qui s'impose c'est de réunir des résultats partiels déjà acquis sous une forme qui ne soit pas une simple juxtaposition (lecture plurielle) mais une refonte, une synthèse construite sur une armature épistémologique qui ne dénature pas l'essence véritable de l'objet de la science littéraire.

La plupart des investigations récentes relèvent l'insuffisance des orientations méthodologiques fondées sur un point de vue unilatéralisant, trop formalisant ou strictement immanent. L'analyse linguistique et textuelle a représenté un progrès énorme dans la connaissance des mécanismes de fonctionnement du phénomène littéraire mais elle a forcément négligé d'autres aspects dépassant le niveau strictement matériel – la problématique du sujet et de la création, l'intégration des éléments extralittéraires dans l'espace de l'œuvre, la réception, etc. La littérature est langue mais elle n'est pas seulement cela. La langue n'est que l'écran filtrant, la pellicule qui fixe un conglomérat fort complexe de faits intérieurs et extérieurs, réels ou imaginaires, vrais ou faux, présents, passés ou possibles, provenant de différents secteurs de la réalité.[2]

Evidemment, la vérité première et irréfutable concernant la littérature c'est que, quelle que soit la nature de l'expérience, celle-ci est *verbalisée*,

la parole étant à la fois point d'arrivée (de la création) et point de départ (de la réception), ligne de crête d'une ouverture plurisignifiante, parfois fuyante et le plus souvent faussée par le métadiscours. C'est justement pour combler cet avant et cet après, cet en-deçà et cet au-delà de la ligne de crête que les méthodes structurales et formalisantes ont dû se donner "un visage humain", la sémiologie a été obligée d'intégrer la psychanalyse, le texte a été envisagé comme discours. D'une extrême à l'autre, d'une trop grande sécheresse à une trop grande ouverture, des lacunes ont été comblées, même là où il n'y en avait pas. Où et comment trouver alors la juste mesure, l'ossature méthodologique idéale qui soit à la fois solide et souple, cohérente et ouverte, capable de contrôler de la hauteur de la ligne de crête, l'avant et l'après, le foisonnement de sens engendré tout autour? Suivons un logicien dans son raisonnement: "Il nous semble qu'entre la science pure mais hermétique, et la science accessible, mais vulgarisée, s'ouvre une voie intermédiaire. *C'est la voie par laquelle on s'élève au-dessus des formules, la voie du commentaire intelligent et soutenu, de la réflexion scientifique et philosophique.* Nous aspirons à une exégèse philosophique qui saisisse les significations fondamentales, qui tente de faire des confrontations suggestives et édificatrices, qui regarde en arrière et en avant, qui dégage des antécédents et des conséquences." (Botezatu, 1973, p. 9, s. a.) Et Kristeva, dans le texte cité tout à l'heure: "La rencontre des sciences humaines, de la sémiologie en particulier, avec la littérature signe plutôt la caducité de la toute-puissance de ces sciences, tant elles s'avèrent modestes dans leur dévoilement de la *logique littéraire* et de son sujet." (Kristeva, 1970, p. 6, s. n.)

Nous nous sommes arrêté à ces deux éléments ("réflexion scientifique et philosophique" et "logique littéraire") qui dénomment, pour l'instant du point de vue terminologique, la solution ou la voie à suivre que nous avons l'intention de proposer. Si nous employons ces citations alors qu'on aurait pu tout simplement formuler la proposition, qui a mûri indépendamment d'ailleurs, c'est que nous adhérons à l'opinion de Ch. S. Peirce, selon laquelle: "L'originalité est la pire des recommandations pour les conceptions fondamentales."[3]

Proposition: La science de la littérature doit trouver son cadre épistémologique dans une perspective logico-philosophique.[4]

Arguments

1) Il nous semble que l'on peut trouver dans la perspective logico-philosophique cette attitude unifiante et totalisante qui fait défaut aux études de littérature. Il ne s'agit pas de transposer ou d'adapter à l'investigation littéraire le modèle et les schémas de base de telle ou telle science particulière, ce qui peut fournir une construction théorique rigoureuse et cohérente en elle-même mais qui peut déformer l'objet et entraîner un vision unilatérale ou inadéquate. Il s'agit, au contraire, de s'élever au-dessus des domaines particuliers et de mettre en œuvre les principes les plus généraux. Il nous faut ce métalangage total et universel[5] puisque le langage-objet auquel on l'applique est lui-même une totalité, une totalité verbalisée, rappelons-le.

2) Nous croyons qu'en fondant la science littéraire sur la réflexion logico-philosophique on répond à une exigence de base de l'entreprise scientifique contemporaine. Nous vivons "l'ère logique" où l'on assiste à l'accomplissement d'un vaste programme de logicisation des sciences, d'organisation logique des théories scientifiques. Il s'agit d'une évolution normale de l'activité spirituelle qui dépasse progressivement le stade préscientifique de la semi-connaissance approximative pour accéder à une structuration supérieure, plus abstraite, plus rigoureuse qui élimine le plus possible le superflu, le redondant, l'ambigu. Le discours scientifique, quel que soit son domaine d'application, se transforme en un langage logique qui tente de traduire le plus fidèlement possible un raisonnement impeccable. (Botezatu, 1973) L'organisation logique des sciences particulières est d'habitude annoncée et préparée, d'un côté, et c'est là un mouvement très ancien, par le processus de mathématisation, d'un autre côté, par l'expansion de l'approche sémiotique. Ces deux types de démarche n'étant plus une nouveauté de dernière heure dans la recherche littéraire, le terrain nous semble préparé et les conditions mûres pour une entreprise logico-philosophique en matière de littérature.

3) Nous voyons dans le fondement logico-philosophique ce point de vue synthétique capable d'unir les critères externes et les critères internes (v. supra), l'étude intrinsèque et extrinsèque de la littérature. Nous avons affaire à une démarche qui peut dépasser l'immanence limitative et insuffisante tout en la conservant. Une armature théorique de ce type sur-

volc et contrôle de l'extérieur, du haut de la généralité, le champ de la recherche littéraire. D'autre part, et c'est sur ce point que nous voulons insister, aborder la littérature par le biais de la logique et de la philosophie signifie l'aborder de son intérieur, par elle-même. Cela parce que, dans la perspective sur laquelle nous nous situons, *la littérature est à la fois une philosophie et une logique*. Pour soutenir cette assertion, nous nous appuierons sur des éléments appartenant aux deux champs – littéraire d'une part, logique et philosophique de l'autre.

A. *La littérature comme philosophie.*[6] Cette assimilation se dresse presque sur l'évidence d'un lieu commun et il nous semble donc un peu superflu de l'argumenter. Plutôt que de plaider pour une assimilation possible des deux espaces on préférerait s'appuyer sur des exemples qui justifient notre démarche (dans le cas de Nerval spécialement) si on ne craignait d'être accusé de les avoir choisis à dessein et en dehors d'une valeur de généralité suffisante.

L'entreprise philosophique et l'entreprise littéraire sont toutes les deux une organisation personnelle du monde envisagé dans sa totalité, un "monde recomposé" (Nerval); elles introduisent une harmonie et un principe d'ordre ayant le rôle de réduire l'entropie, de concilier les contrastes disharmoniques ("recomposons la gamme dissonante" – Nerval). Elles traduisent, les deux, une certaine conception de la vie et du monde, une vision propre du moi vis-à-vis de ce monde. Etant une emprise et une possession du réel, elles deviennent, les deux, des modalités de connaissance – médiatisée dans les deux cas. Enfin, ce qui unit encore le système philosophique et la création littéraire c'est que, tout en étant le fruit d'une expérience personnelle, fort subjective, ils acquièrent une grande valeur de généralité: "Il y a une loi, un sentiment d'harmonie qui est blessé de tout désaccord qui existe dans la nature. (...) Je crois qu'il me faudrait la ville de l'Apocalypse où toute forme (trait) est type (...). L'harmonie ne résulte que du contraste." (Nerval, *Le carnet de Dolbreuse* – 111) Les deux sont donc une traduction du monde en un autre langage. Deux langages pour une même réalité: d'une part, l'"univers magique", l'"illusion sensible" (Nerval), le monde imagé; d'autre part, le monde pensé, reconstruit en raisonnements, principes, catégories. Le même fait ou ensemble de faits,[7] transposé en deux types de discours différents et pourtant as-

similables. On essaiera par la suite de montrer de façon plus détaillée ce que, à notre avis, ces deux types de langage ont en commun. Pour le moment, nous pensons qu'afin de pouvoir saisir correctement la relation qui s'instaure entre monde d'une part et philosophie/littérature d'autre part, il est utile de faire appel à la notion logique de *représentation*. Admettons dès le début que les deux formes d'activité (philosophique et littéraire) constituent des *représentations* et des *interprétations* du monde. Ce qui diffère de l'une à l'autre c'est:

a) *la modalité* de la représentation et de l'interprétation;

b) *le degré* de cette représentation (ou de présence) du monde dans le système philosophique et dans l'œuvre littéraire.

Donc deux types de différence – d'ordre qualitatif et d'ordre quantitatif. Pour le premier aspect, on peut trouver un appui et un éclaircissement de premier ordre dans un texte logique célèbre et maintenant classique – *Sens et dénotation* de Gottlob Frege.[8] Conformément à sa théorie, à un signe s'associe, d'une part, sa dénotation, ce qu'il désigne (Bedeutung), d'autre part, le sens (Sinn) où est contenu le mode de donation de l'objet. Si la dénotation est unique, le sens peut être multiple de même que son expression: "Le lien régulier entre le signe, son sens et sa dénotation, est tel qu'au signe correspond un sens déterminé et au sens une dénotation déterminée tandis qu'une seule dénotation (un seul objet) est susceptible de plus d'un signe. De plus, un même sens a dans des langues différentes, et parfois dans la même langue, plusieurs expressions." (p. 104) On pourrait remplacer les termes de l'exemple donné par Frege – la lune observée dans la lunette. Si le monde, l'objet de l'observation du système philosophique et de la littérature est objectif, les représentations sont subjectives et personnalisées et, par là, diverses. Il faut remarquer le fait que la diversification n'intervient pas entre dénotation et sens mais entre sens et représentation – Frege affirme: "Il n'y a pas d'obstacle à ce que plusieurs individus saisissent le même sens; mais ils ne peuvent pas avoir la même représentation. *Si duo idem faciunt, non est idem*. Lorsque deux personnes se représentent le même objet, chacune d'elles a une représentation qui lui est propre." (p. 106)

La même relation pourrait être exprimée par la terminologie de Wittgenstein – la représentation du monde est selon lui un "tableau" qui est

en même temps une transposition de la réalité, reproduisant dans la connexion de ses éléments les rapports réels. (*Tractatus* ... 2.11 – 2.225) Mais le tableau peut être fidèle ou infidèle, vrai ou faux ou, ajoutons-nous, plus ou moins coloré, plus ou moins clair ou sombre, ses lignes et ses contours plus ou moins précis – et cela en fonction de celui qui voit et transpose la réalité, en fonction de celui que Ch. Morris appelle l'interprète.

Wittgenstein ajoute: "Dans l'accord ou le désaccord du sens du tableau avec la réalité consiste sa vérité ou sa fausseté." (*Tractatus*... 2.222) Mais entre les extrêmes de l'accord et du désaccord, du vrai et du faux il y a des degrés, les tableaux peuvent être *plus ou moins* en accord avec la réalité représentée, ils peuvent en embrasser une partie plus étendue ou plus restreinte. C'est pourquoi, pour revenir à ce qui nous préoccupe, un système philosophique et une œuvre littéraire peuvent être plus ou moins vrai ou faux, par rapport à la réalité, mais de manière différente. C'est ici qu'intervient le problème du *degré* (point b supra) de la représentation, de la modélisation et de l'interprétation de la réalité.

Cette notion est introduite dans la philosophie et la sémantique moderne par Mario Bunge.[9] Il la met en rapport avec la référence et la discute à propos des représentations conceptuelles des théories scientifiques. Il nous semble que les choses sont parfaitement extrapolables pour le rapport qui nous intéresse. Bunge souligne le fait que, dans la perspective d'une sémantique réaliste, les théories scientifiques contiennent des représentations conceptuelles de certains traits de leur référent. Mais l'isomorphisme de la théorie et des faits n'est jamais total – il y a dans la théorie des constructions qui ne représentent pas des éléments de la réalité, comme il y a des entités réelles nonreprésentées dans la théorie. On peut constater que plus une théorie est abstraite moins elle représente de l'ensemble d'éléments qui forment la réalité; mais, en revanche, elle gagne en généralité, en vertu de la loi du rapport inversement proportionnel qui existe entre l'accroissement de l'extension et le gain en intension. De ce point de vue, il est nécessaire de faire la distinction entre les représentations et les modèles *extensionnels* et les modèles et les interprétations *intensionnels*. (Botezatu, 1981, p. 27)

Mais comme les modèles ne sont jamais purs, jamais tout à fait d'un type ou d'un autre, la notion de degré (de réalisation) est devenue indispensable. Elle s'applique à quatre types de relations: de *correspondance* (une certaine concordance entre les constructions abstraites et les faits); de *représentation* (la structure des faits est de quelques manière exprimée dans la structure des constructions); de *référence* (la construction désigne de façon plus ou moins précise un certain objet); d'*information* (le porteur de la vérité est toujours un certain contenu propositionnel plus ou moins certain). La situation pourrait être éclaircie si l'on fait appel au concept d'*application* intégré à un modèle ensembliste, relatif aux dimensions de la vérité, proposé par Petre Botezatu (1981, p. 42 et sv.). Ce modèle se construit sur l'idée que la connaissance signifie l'application d'un ensemble dans un autre ensemble, de nos images à la réalité qu'elle représentent. L'application exige qu'à tout élément du premier ensemble corresponde un seul élément de l'autre – le meilleur exemple en sont les fonctions mathématiques qui associent à tout élément x d'un ensemble un élément y d'un autre ensemble, ce qui fait que y soit fonction de x. Mais, le plus souvent, il y a déséquilibre, décalage, correspondance imparfaite entre les ensembles.

Essayons de définir dans cette perspective le rapport *réel-littéraire*. Soit OR l'ensemble des objets du monde réel et CL l'ensemble des constructions littéraires. Précisons qu'on prend "objet réel" en un sens élargi, superposable à l'idée de *phanéron* (ou phénomène), définie par Peirce comme il suit: "par *phanéron*, j'entends la totalité collective de tout ce qui, de quelque manière et en quelque sens que ce soit, est présent à l'esprit, sans considérer aucunement si cela correspond à quelque chose de réel ou non." (1.284, p.67) Cette définition du phénomène (des faits, des choses) est particulièrement appropriée à un monde censé être la "matière première" de la littérature (de l'art en général) étant donné que le réel ici est non seulement la réalité matérielle environnante mais celle présente, déjà décantée, à l'esprit de l'être humain – et c'est celle-ci qui passe dans l'espace de l'œuvre. De même, le réel est ici étendu à l'irréel et au possible ("quelque chose de réel ou non") auxquels on accorde le statut de réalité. Ceci nous semble avoir été affirmé aussi par Nerval, lorsqu'il dit: "Quoi qu'il en soit, je crois que l'imagination humaine n'a rien inventé qui ne soit vrai, dans ce monde ou dans les autres." (A, I, 381)[10]

Il existe trois types d'application d'un ensemble A (domaine de définition de l'application) dans l'ensemble B (domaine des valeurs de l'application): a) *surjection* si chaque élément de B est l'image d'*au moins* un élément de A; b) *injection* si chaque élément de B est l'image d'*au maximum* un élément de A; c) *bijection* lorsque les deux conditions sont satisfaites – chaque élément de B est l'image d'un seul élément de A (correspondance biunivoque). (Botezatu, 1981, p. 43) Les correspondances imparfaites (a, b) entraînent deux situations: a) l'existence des *éléments 0 correspondants* qui ne sont mis en relation avec aucun élément de l'autre ensemble; b) l'existence des *éléments pluricorrespondants* associés à plusieurs éléments de l'autre ensemble. Dans notre cas, comme dans les autres, on doit envisager l'application en double sens: de OR dans CL et de CL dans OR (OR ⇔ CL), compte tenu du fait que les deux applications sont indépendantes car la relation d'application n'est pas symétrique. L'application de OR en CL pose le problème de la correspondance et de la référence – l'un des plus délicats et des plus débattus; il s'agit de voir non seulement comment et combien le monde est présent dans la littérature mais surtout *quel* monde. Quant à la deuxième application (CL → OR), elle affecte l'information et la représentation. Elle se réfère à un effet en retour, à une contre – ou rétro – action de la littérature sur le monde réel, ce qu'on pourrait appeler, en paraphrasant des mots célèbres de Nerval, "l'épanchement de la littérature dans le monde réel". C'est ce qui permet à Nerval une entreprise singulière dont il est parfaitement conscient: "j'arrange volontiers ma vie comme un roman" (LJ, I, 758); "j'aime à conduire ma vie comme un roman" (VO, II, 342).

En quoi toutes ces considérations nous aident-elle à mieux définir le statut de la littérature? D'abord il devient équivalent à celui du système philosophique comme étant, les deux, des représentations verbalisées du monde. Cette équivalence semble avoir été sentie par Nerval lui-même lorsqu'il met en rapport ses sonnets, *Les Chimères*, et la philosophie hégélienne: "Ils [les sonnets] ne sont guère plus obscurs que la métaphysique d'Hégel ou les *Mémorables* de Swedenborg (...)" (I, 158). Nerval a d'ailleurs été plus d'une fois qualifié de poète-philosophe; N. I. Popa voit réunis dans la personne de Nerval une "tête de philosophe" et "un cœur

de poète". La philosophie et la littérature sont deux langages équivalents mais non pas égaux. Pour reprendre le concept discuté ci-dessus, nous estimons que l'application du monde dans la littérature est plus forte, plus complète que dans le système philosophique. La littérature aspire à la totalité ce qui fait que dans l'ensemble monde (OR) il reste peu, à la limite aucun, d'éléments sans correspondant tandis que le système philosophique ne retient que ce qui s'intègre à sa cohérence. C'est pourquoi, tout système est faux et passible d'être démoli par un autre qui choisit une autre portion de réalité et un autre point de vue. La réalité esthétique est plus riche que la réalité philosophique et le langage qui la traduit de même. Le discours littéraire, par sa dimension connotative, actualise des significations implicites, enrichit, par la couleur, le monde, l'intensifie et multiplie les sens par l'ambiguïsation nécessaire; il le complète en éclairant des zones que le discours philosophique omet à dessein et aplatit par la précision et la netteté des termes.

Les délimitations ne peuvent pourtant être trop tranchantes car, en fin de comptes, la nature du processus qui les engendre, les deux, est similaire. Nous lisons dans le *Tractatus*... de Wittgenstein:

> "4.112 – Le but de la philosophie est la clarification logique de la pensée.
> La philosophie n'est pas une doctrine mais une activité.
> Une œuvre philosophique consiste essentiellement en élucidations.
> Le résultat de la philosophie n'est pas un nombre de "propositions philosophiques", mais le fait que des propositions s'éclaircissent.
> La philosophie a pour but de rendre claires et de délimiter rigoureusement les pensées qui autrement, pour ainsi dire, sont troubles et floues."

Le même jugement est presque entièrement valable pour l'entreprise littéraire. Pour Nerval, l'acte d'écrire introduit l'ordre et l'harmonie dans la discontinuité du réel – le monde de l'art devient "le monde recomposé" selon sa propre volonté. Tout comme les constructions philosophiques, l'entreprise littéraire aboutit à la clarté mais par la voie détournée de l'opacification. Un paradoxe apparent du discours littéraire pourrait se formuler ainsi: plus il est opaque plus il rend claires les pensées et les

choses car ici opaque signifie complexe, polysémique, plurivoque, plus adéquat à la complexité du réel, plus apte à médiatiser la rencontre des deux ensembles (OR et CL). Mais le point d'articulation le plus sûr et le plus riche en suggestions est constitué par la présence de l'idée d'*activité*. Selon Wittgenstein, la philosophie n'est pas une doctrine mais une activité. Que la littérature elle aussi soit avant tout "activité" ce n'est pas seulement une vérité assez facile à démontrer mais sa condition même d'existence. On pourrait invoquer à l'appui toutes les variétés du métadiscours plus récent ou plus ancien qui conçoivent l'entreprise littéraire essentiellement comme processus dynamique. L'activité sous-tend tout ce qui concerne la littérature d'abord en tant qu'enchaînement d'actes déclencheurs d'une énergie, organisés et hiérarchisés en fonction d'un certain sens. Des termes tels que "sémiose", "signifiance", "production", "productivité", "génération" (textuelle), etc. ne sont qu'autant d'appellations de cette activité. Elle est présente dans l'espace poïetique du "faire", là où surgit l'objet littéraire ainsi que dans l'espace esthétique de la réception où le texte est refait par l'acte de la lecture. Mais elle est présente aussi, et surtout, au niveau des objets apparemment stables et fixés une fois pour toutes – les *textes* proprement-dits. Le texte-résultat comprend en même temps le processus qui l'engendre (activité intratextuelle). Les objets ainsi constitués entrent en relations réciproques développant un nouveau type d'activité (intertextuelle) qui transforme perpétuellement et de façon imprévisible leur essence et leur statut.[11]

Pour conclure, on peut dire qu'une œuvre littéraire *est* un système philosophique ou le présuppose implicitement et chaque fragment cohérent (texte) le reproduit "en abyme". D'autre part, un système philosophique représente l'ossature potentielle d'un certain type de littérature; il s'exprime par tel ou tel genre, choisit tels procédés plutôt que d'autres, tel langage, tels motifs etc. Aussi, dans la perspective que nous proposons, serait-il possible d'opérer des classements, de faire des typologies, d'instituer des critères en fonction de cette articulation philosophie-littérature. Il n'est pas dans notre intention d'établir des hiérarchies – ce serait aberrant – mais à la fin de cette discussion concernant le rapport système philosophique – système littéraire il faudrait dire que si l'artiste est implicitement ou nécessairement philosophe, le contraire n'est pas

obligatoire. Lorsque cela arrive, mais rarement (type de philosophe artiste Blaga, Camus), on peut croire que la représentation se rapproche d'un accord total. L'interprète se crée alors deux "tableaux" du même fait qu'il peut comparer, superposer, définir l'un par rapport à l'autre afin d'accroître la fidélité de son image et élargir la portion de réalité qu'elle recouvre. Si l'artiste-philosophe est encore doublé de l'homme de science (type Léonard de Vinci, Valéry) les "tableaux" encore plus nombreux assurent une représentation encore plus parfaite.

B. *La littérature comme logique.* On a déjà pu remarquer la fréquence de l'appel à une logique de la littérature et des différentes manifestations littéraires de la part des écrivains ainsi que des théoriciens. Cet appel est en quelque sorte normal si le phénomène et l'objet littéraires sont conçus comme une structure organisée en niveaux hiérarchiques dont les éléments entretiennent entre eux des relations fonctionnelles.

Il faut faire dès le début la distinction entre, d'une part, *une logique de la littérature* et, d'autre part, *la littérature en tant que logique.*[12] L'objet de notre discussion est formé par la deuxième n'oubliant pas que la première est possible grâce à la deuxième et la suppose implicitement. Si la première est un type d'approche s'efforçant de saisir et de théoriser les lois de fonctionnement du discours littéraire, la deuxième confère à la littérature le statut d'équivalent d'un langage logique à même de *représenter* et d'*interpréter* le monde (situation analogue à l'équivalence littérature-philosophie). Nous trouvons les premiers arguments chez les logiciens. Wittgenstein affirme dans son *Tractatus*...: "La logique n'est pas une théorie mais une image réfléchie du monde." (6.13) L'affirmation est comparable (du point de vue formel et syntaxique d'abord) à celle citée ci-dessus: "La philosophie n'est pas une doctrine mais une activité." (4.112) Donc x n'est pas h, x est g, où g s'oppose à h et x est g d'abord parce qu'il n'est pas h. La littérature, nous l'avons déjà montré, est elle aussi une image réfléchie du monde. Mais, comme sous A, nous devons préciser que ce sont des *manières* différentes de réfléchir le monde. En quoi consiste la différence? Partons encore de Wittgenstein:

> "6.124 – Les propositions logiques décrivent l'échafaudage du monde, ou plutôt, elles le représentent. Elles ne "traitent" de rien. Elles présupposent que les noms aient une signification, les

propositions élémentaires un sens: et c'est là leur connexion avec le monde. Il est clair que le fait que certaines combinaisons de symboles – qui ont essentiellement un caractère déterminé – soient des tautologies, doit indiquer quelque chose concernant le monde. C'est là ce qu'il y a de décisif. Nous disons que mainte chose dans les symboles que nous utilisons, était arbitraire, que mainte autre chose ne l'était pas. En logique il n'y a que ceci qui exprime: or, ceci veut dire qu'en logique, ce n'est pas *nous* qui exprimons au moyen de signes ce que nous voulons, mais qu'en logique c'est la nature des signes essentiellement nécessaires qui énonce d'elle-même. C'est-à-dire, lorsque nous connaissons la syntaxe logique d'un langage de signes quelconque, toutes les propositions de logique nous sont implicitement données."

Donc le langage logique parle du monde mais de façon impersonnelle – c'est plutôt le monde qui semble se parler seul. Plus ce langage est impersonnel plus il est parfait; de ce point de vue, il diffère du discours philosophique qui conserve une tonalité subjective tout en énonçant des lois générales (c'est là leur point de contact) et se rapproche du langage mathématique. Le logicien doit s'effacer totalement de son raisonnement et c'est avant tout ce caractère impersonnel, cette absence de *nous* (même s'il est présent il peut systématiquement être remplacé par *on*) qui introduit la ligne de partage entre le discours logique et le discours littéraire. Celui-ci trouve dans le *je/nous* non seulement sa source mais aussi sa condition d'existence. La défaillance des démarches trop formalistes ce fut justement de l'avoir négligé.

La logique et la littérature peuvent être rapprochées d'autre part si l'on envisage quelques lignes de force des deux champs. Par l'ordre qu'elle instaure dans la pensée, par son but fondamental de décanter le vrai du faux, la logique est reconnue comme un antihasard, fonction assignée aussi à la littérature, malgré certaines apparences contraires. Pour Nerval, l'écriture et la création sont les meilleures armes contre cet ennemi perpétuel – le hasard. Au moment où il ne saura plus la manier il cessera d'exister. La littérature est pour lui l'"univers magique" où les contradictions sont abolies, le fragmentaire du monde dominé dans une harmonie et une continuité parfaites sans brèches par où les menaces du hasard pourraient se faire sentir.

La logique est un antihasard d'abord parce que:

> "En logique rien n'est accidentel: si la chose peut arriver dans un état de choses, il faut que la possibilité de l'état de choses soit préalablement inscrite dans la chose." (Wittgenstein, *Tractatus...* 2.012).

Sur ce point, l'assimilation logique-littérature est parfaite. S'il y a un domaine où rien n'est accidentel, où tout dépend de tout, où chaque élément est à sa place c'est celui de la littérature. L'affirmation est valable au niveau du contenu, au niveau de l'expression ainsi qu'en ce qui concerne l'articulation des deux plans. "La possibilité de l'état de choses... inscrite dans la chose" est encore perceptible dans l'évolution des genres et des formes littéraires telle qu'elle est envisagée par la poétique ouverte dont parle G. Genette (1972, p. 11) qui a pour objet "non le seul *réel*, mais la totalité du *virtuel* littéraire", les "*possibles du discours*, dont les œuvres déjà écrites et les formes déjà remplies n'apparaissent que comme autant de cas particuliers au-delà desquels se profilent d'autres combinaisons prévisibles ou déductibles." On connaît bien la comparaison avec le tableau de Mendeleïev dont les cases vides se remplissent au fur et à mesure que le système actualise ses possibilités virtuelles. Quant au créateur (*je/nous*), il choisit certains éléments en fonction de la logique du système mais ensuite celle-ci agit seule de sorte que les éléments se choisissent eux-mêmes, s'attirent et s'articulent en vertu de lois propres qui bouchent les entrées à l'accidentel. Et encore faudrait-il voir si ces éléments choisis par le créateur ne lui sont pas "implicitement donnés", tout simplement parce qu'il connaît "la syntaxe logique d'un langage de signes quelconque" (v. citation de Wittgenstein ci-dessus – 6.124) – ici le langage poétique. On sait depuis Valéry que "Les belles œuvres sont filles de leur formes, qui naît avant elles" et que le premier vers est "donné" pour rien – il émane du système naissant qui s'autogénère.

Pour toutes ces raisons, le problème clé de la littérature ainsi que de la logique, devient celui de l'express on. Comment exprimer le mieux et de la façon la plus exacte la logique du monde tel que je le vois, donc de mon monde, le rapport de *mon* monde avec le monde des autres, comment

trouver la meilleure forme du sens? "Le mérite de l'expression" c'est la seule chose que Nerval revendique pour *Les Chimères*, "des sonnets composés dans cet état de rêverie *super-naturaliste*" (I, 158) puisqu'il est convaincu du fait que "L'art a toujours besoin d'une forme absolue et précise, au-delà de laquelle tout est trouble et confusion." (Préface de la traduction du *Second Faust*, 1840) Pour le logicien, le problème d'une expression claire, précise, exacte est fondamental surtout quand il se confronte avec l'ambiguïté intrinsèque des langues naturelles. On connaît les efforts de Peirce, Frege, Wittgenstein pour trouver une notation adéquate, débarrassée du ballast sémantique superflu, un langage capable de "montrer" ce qui ne peut être dit. Frege l'appelle "idéographie" (Begriffsschrift) ou "langue formulaire de la pensée pure."[13] A la même époque et sans connaître la tentative de Frege, Peirce propose que l'on substitue aux mots de la langue commune des icônes ou des diagrammes dont le modèle est offert par la langue arithmétique. Chez Wittgenstein, le problème de l'expression acquiert des dimensions métaphysiques et existentielles – l'inexprimable débouche sur la mystique et comprend la totalité de la logique et de la philosophie ("6.522 Il y a assurément de l'inexprimable. Celui-ci se *montre*, il est l'élément mystique.")

La réflexion sur le langage et son essence occupe une très large place dans son œuvre et, à la limite, le problème du langage devient comme dans le cas du poète, un problème existentiel ("5.6 – Les *limites de mon langage* signifient les limites de mon propre monde.") Que l'expression soit la clé de voûte d'un système est visible dans la façon dont est organisée la substance du *Tractatus*... et des *Recherches philosophiques*. La disposition typographique et l'organisation rhétorique du *Tractatus*..., jalonnée par la notation numérique, d'une part, linéaire, d'autre part, en strates superposées, reproduit de façon diagrammatique, *montre* la structure profonde du raisonnement.[14] La similitude avec la situation du langage poétique où le signifiant reproduit, montre, exprime le signifié dans sa forme n'est-elle pas frappante? On peut percevoir dans l'organisation de la substance linguistique du *Tractatus*... des procédés proprement musicaux et poétiques: développement concentrique, rappels, reprises, symétries, anaphores, cataphores, métaphores, jeux de mots, connus d'ailleurs par l'auteur grâce à une fréquentation et a une pratique

directe de ces arts. Les considérations concernant ce type de phénomènes sont en fait abondamment présentes dans la réflexion de Wittgenstein. Celle-ci pourrait souvent fournir des éléments précieux à la recherche linguistique contemporaine. Ce qu'il dit à propos du langage poétique: "La musique qui nous parle. N'oublions pas qu'un poème, quand bien même composé dans le langage de la communication, n'est pas utilisé dans le jeu de langage de la communication." (*Recherches* – 160) rappelle la définition de Valéry (la poésie comme un langage dans le langage) ou la distinction si souvent évoquée entre langage transparent (dénotatif) de la communication courante et langage opaque (connotatif) de la communication poétique.

Synthétisons: justification, démonstration (presqu'au sens propre de montrer) d'une certaine image du monde, antihasard, préoccupation pour l'expression voire pour sa forme graphique, symbolisation, analogie – voilà les éléments essentiels que le discours logique et le discours poétique ont en commun. A la limite, aux extrêmes, ils peuvent se toucher, se confondre même – lorsque le logique veut trop embrasser, trop dire ou lorsque la poésie est trop essentialisée, trop axiomatique. Citons, à titre d'exemple un feuillet des *Carnets* de Wittgenstein, daté 11 juin 1916:

> "Que sais-je de Dieu et du but de la vie?
> Je sais que le monde existe.
> Que je suis en lui comme mon œil est dans son champ visuel.
> Qu'il y a quelque chose en lui de problématique, que nous appelons son sens.
> Que ce sens ne lui est pas intérieur, mais extérieur.
> Que la vie est le monde.
> Que ma volonté pénètre le monde.
> Que ma volonté est bonne ou mauvaise.
> Que donc le bien et le mal sont d'une certaine manière en interdépendance avec le sens du monde.
> Le sens de la vie, c'est-à-dire le sens du monde, nous pouvons lui donner le nom de Dieu.
> Et lui associer la métaphore d'un Dieu père.
> La prière est la pensée du sens de la vie.
> Je ne puis plier les événements du monde à ma volonté, mais je suis au contraire totalement impuissant.
> Je ne puis me rendre indépendant du monde – et donc en un certain sens le dominer – qu'en renonçant à influer sur les événements."[15]

Le texte est parfaitement lisible comme un poème; les signes de poéticité s'accumulent, depuis la disposition graphique qui renvoie à la structure versifiée, le système de correspondances et d'éléments linguistiques réitérés, passibles de dessiner plusieurs isotopies jusqu'à la valeur prise par *je* qui n'est plus le signe vide du raisonnement logique mais est senti comme profondément engagé dans l'aventure de la vie et de la connaissance. Les paragraphes finals semblent de façon frappante pétris dans la même pâte qu'une réflexion de Nerval incluse dans la collection de pensées réunies sous le titre *Paradoxe et vérité* (Notons que ce titre aurait pu tout aussi bien figurer en tête d'un traité de logique.): "Je ne demande pas à Dieu de rien changer aux événements, mais de me changer relativement aux choses; de me laisser le pouvoir de créer autour de moi un univers qui m'appartienne, de diriger mon rêve éternel au lieu de le subir. Alors, il est vrai, je serais Dieu." (I, 429)[16]

Si nous admettons, vu les arguments proposés ci-dessus, que la littérature est assimilable à la logique il faut préciser encore de quel type de logique il s'agit. On se trouve devant une question capitale puisque de la réponse donnée dépend toute la construction ultérieure, l'essence de l'approche que nous proposons, les instruments que nous allons utiliser. Comme nous l'avons précisé au début de cette discussion, on assiste actuellement à un processus d'expansion de la logique qui a tendance à pénétrer tous les domaines. Si l'on consulte la "carte de la logique" établie par N. Reschner (Botezatu, 1973, pp. 37-51), on observe que les "développements" logiques sont de trois sortes: mathématiques, scientifiques et philosophiques. Dans la section "développements scientifiques" sont comprises, à côté de la physique et de la biologie, les sciences sociales et la linguistique. On remarque d'abord l'absence des domaines où le sujet se manifeste de façon plus prégnante que dans d'autres, notamment la psychologie et l'esthétique. Serait-ce pour la raison que ces types d'activité qui portent l'empreinte forte de la subjectivité sont plus difficiles à fixer dans des règles, lois, régularités, vu leur caractère inattendu, imprévisible, ambigu, souvent unique? Mais si l'on considère cet inattendu, imprévisible, ambigu, unique comme la règle de base qui les gouverne, alors il faut qu'il y ait une logique qui envisage l'ordre du désordre, la prévisibilité de l'imprévisible, la certitude de l'ambiguïté. Tou-

jours est-il que, même sur ce terrain, la logique agit en sous-sol et de grands progrès ont été enregistrés, surtout grâce à la recherche sémiotique et à l'application des modèles mathématiques.

Les recherches plus récentes ont tâché de combler la lacune signalée ci-dessus en intégrant aussi les concepts inexacts, vagues dont les frontières, difficiles à saisir, sont entourées de "marges" floues mettant en doute leur appartenance. Un exemple éloquent de tentative d'améliorer la "carte logique" c'est le *système des formes scientifiques de la logique*, proposé par P. Botezatu (1981, p. 20). On envisage quatre domaines (pensée, langage, action, réalité) et cinq niveaux (sujet, objet, forme, opération, structure) où la logique peut se constituer. Les résultats de l'analyse des vingt possibilités obtenues de cette combinatoire sont synthétisés dans un tableau. Nous avons essayé de fixer dans ce tableau la place du discours littéraire conçu comme logique. Evidemment, les frontières entre les différentes espèces de logique sont idéales et opératoires seulement. En réalité, elles se débordent et se présupposent hiérarchiquement. Il est difficile de coller la littérature sur l'un ou l'autre des cases sans courir le risque de lui imposer un ordre extérieur qui pourrait dénaturer son essence. C'est pourquoi notre option sera déterminée seulement par une dominante érigée en critère principal de définition mais qui ne peut pas avoir la prétention de polariser entièrement la spécificité du phénomène littéraire. Avec cette réserve, nous proposons de subordonner le discours littéraire à une *logique sémiotique de type pragmatique* (L_1^1) située au point de rencontre des axes "langage" et "sujet". Ces derniers temps, les investigations d'ordre pragmatique ont réussi à mieux cerner et à enrichir la recherche littéraire. C'est l'une des orientations les plus fertiles, les possibilités ouvertes étant très variées – pratiquement toutes les dimensions de l'objet littéraire et le réseau de relations dans lequel il est engagé peuvent être redéfinis s'ils sont envisagés dans cette perspective. Cela parce que, comme le précise Petre Botezatu, la logique pragmatique est la plus riche en déterminations car elle synthétise et articule les trois facteurs: les signes, le sujet et l'objet. (1981, p.17)

Vu que la littérature compte parmi les concepts vagues, elle tombera également sous la compétence de la logique fuzzy qui, du point de vue des quatre paramètres invoqués plus haut, se caractérise par les dimen-

sions suivantes: correspondance grande, représentation moyenne, référence petite, information grande, (Botezatu, 1981, p. 45; Enescu, 1973) ce qui semble convenir à la spécificité de l'objet littéraire. La logique fuzzy s'articule d'ailleurs à la L_1^1 car le vague se situe dans le champ de la pragmatique comme partie de la sémiotique généralisée (Nadin, 1980). La conscience de la vaguïté est une partie de la conscience sémiotique qui a fini par sous-tendre la réflexion sur la littérature. Ce qui justifie encore son approche du point de vue des concepts vagues c'est le fait que, tel que nous l'avons constaté pour la littérature, la vaguïté est un problème de représentation et non pas une particularité de l'objet représenté. Enfin, le vague est mis en rapport avec la loi de la continuité (synéchisme) de Peirce – idée particulièrement précieuse pour l'investigation de la littérature, qui est, avant tout, ordre et synthèse, substitués au fragmentaire du monde.

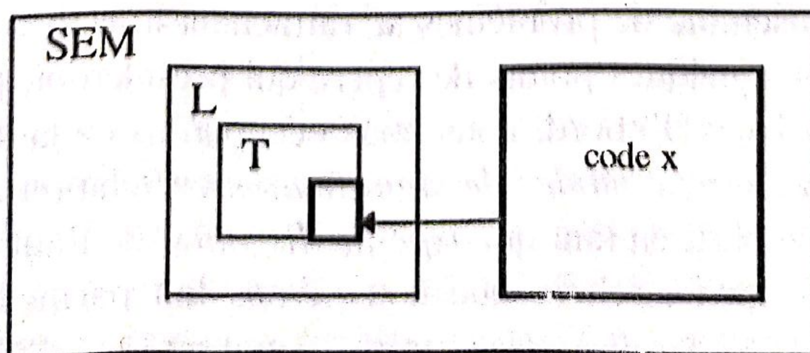
2
La narration et sa théorie

Un domaine plus ou moins nouveau – la *narratologie* – tente de définir de la manière la plus exacte son aire d'investigation et de délimiter sa place dans un champ théorique plus large. Dans cet espace de la narratologie, des tendances assez diverses se croisent, ne se mettant pas toujours d'accord; aussi,le besoin des lexiques, des classifications des synthèses s'est-il vite fait sentir. Ce n'est pas dans nos intentions de retracer ici un "état de la question"et de recenser les contributions du domaine.Ce qui s'impose c'est une démarcation et une situation théorique de notre position: comment, de quel point de vue et avec quels instruments allons-nous aborder les problèmes de la narration littéraire? Quelle est la voie qui convient le mieux à l'objet de notre recherche – la prose nervalienne – dont on ne voudrait pas détruire la spécificité en l'étouffant sous une construction théorique trop sèche? Quelle est la voie qui ne trahit pas les impératifs de l'approche logico-philosophique, fondée sur une vision totalisante, que nous venons de proposer? De même une mise au point terminologique est absolument nécessaire dans un lexique fluctuant et souvent pléthorique; il nous faut préciser l'acception dans laquelle nous

prenons les termes clé et indispensables du métadiscours narratologique. Des questions de détail seront précisées par la suite, au cours de l'nalyse proprement-dite.

Le premier élément à signaler c'est l'extension du concept de narration, son omniprésence, pourrait-on dire, dans les différents systèmes de signes et dans les différents types de discours: littérature, histoire, science, vie quotidienne, film, théâtre, et, au-delà du langage naturel, les arts plastiques et même certaines formes de musique, de sorte qu'on a pu parler d'une spécificité particulière dans chaque domaine. Au-delà de cette variété de significations, certains éléments communs subsistent de sorte que la construction d'un concept général de narration réunisssant et subordonnant les acceptions particulières demeure possible. Nous serons évidemment tenu à respecter l'essence de la narration littéraire, ayant implicitement en vue une ligne de démarcation par rapport a la narration non littéraire. L'approche théorique fait d'ailleurs la distinction entre narratologie générale / narratologie littéraire et s'efforce de les définir en subordonnant les deux à la textologie et celle-ci, à son tour, à la sémiologie.

En fait, étant donné qu'une certaine substance passible d'être racontée (le narré) est discursivisée et textualisée, le narratologue est obligé de faire appel à des assises théoriques plus larges. Comme nous l'avons déjà précisé, l'essence de la littérature réside dans la verbalisation de l'expérience d'un moi en contact avec le monde, dans la représentation et l'interprétation de ce monde ainsi que de cette verbalisation (dimension référentielle et auto-référentielle du discours littéraire).Dans ce processus, une série de codes non-linguistiques passent dans l'espace linguistique de la littératture. Ce mouvement, projeté sur la toile de fond de la sémiotique ainsi que la hiérarchisation théorique mentionnée ci-dessus sont représentables par le schéma suivant:



où L = code linguistique; T = texte ; code x = code-non-linguistique. Le langage apparaît comme le code qui peut, sous forme de texte, représenter, traduire les structures des codes non-linguistiques. Cet élément sera particulièrement précieux dans notre tentative de surprendre l'essence du récit envisagé d'un point de vue pragmatique que l'on précisera par la suite. Nous considérons que les études narratologiques auraient beaucoup à gagner si elles accordaient l'attention méritée à une kinésique et à une proxémique proprement narratives, à la façon dont d'autres codes (alimentaire, vestimentaire, ameublement et même "naturel", verbalisé sous la forme de description de nature, de paysage) sont intégrés à la diégèse et passent ensuite en paroles. A la différence du langage dramatique qui emploie ces codes tels quels en les juxtaposant à la matière linguistique, dans le récit, ils sont *racontés*. Mais racontées sont aussi les paroles: prononcées, pensées, écrites par le(s) narrateur(s), par les acteurs ou par d'autres textes présents de quelque façon dans le récit. Donc, non seulement l'univers non linguistique est filtré et réorganisé par le langage mais le langage aussi – par lui-même. Le récit devient de la sorte une cascade de citations dans laquelle les voix s'entrecroisent, se répondent et s'accordent l'une par rapport à l'autre, ce qui imprime au récit un caractère éminemment dialogique et polyphonique. Il est indéniable que finalement c'est toujours une seule instance qui organise le tout, qui imprime le ton et la couleur, qui fixe les entrées et les sorties de scène, qui choisit les paroles et les silences, etc.[17] Si cette voix réussit à se distinguer de la multitude des autres? On touche par là à un autre point névralgique, celui de l'originalité. Peut-on, et comment, parler d'un discours nervalien, balzacien, zolien ou autre? Où doit-on chercher les éléments qui les écartent d'une narration standard si l'on peut ici parler de standard et de norme?

Dans le vaste ensemble de problèmes se rattachant à la théorie de la narration, établissons quelques points de repère qui présideront, plus que d'autres, à notre analyse. D'abord, nous nous occuperons de la narration et de ses espèces en tant que *modes de signification* en relation avec des modes d'être[18], d'une part, en tant que *type de discours*, de l'autre, ayant perpétuellement à l'esprit le choix que nous avons fait parmi les nombreuses acceptions du terme *discours* (v.infra) – tout au long de notre ex-

posé, il sera sous-entendu que les types de discours se définissent, tel que Morris le fait, comme des emplois spécialisés du langage (Morris, 1946). Les deux dimensions s'articulent en une relation indestructible et un interconditionnement réciproque nécessaire: une certaine manière d'exister, de signifier et d'incorporer les sens et les messages extérieurs appelle un certain langage, un certain type de discours capable d'organiser de façon adéquate une expérience.

C'est dans le même esprit que nous concevons la notion de *technique*. La technique doit sans doute être mise en relation avec la dimension rhétorique inévitable de la littérature. Selon W. Booth (1976), l'écrivain ne peut pas y échapper; ce qu'il peut choisir ce n'est que le type de rhétorique à employer. Mais au-delà du sens restreint du mot *technique*, désignant les signes perceptibles de la maîtrise de l'écrivain, les formes évidentes, réductibles aux procédés et stratégies discursives, nous considérons la technique comme la mise en discours d'un univers intérieur, d'une mythologie personnelle, une vision du monde transformée en parole et structure narratives.[19] Posséder une technique, c'est maîtriser l'arbitraire, le chaotique, diminuer la subjectif, dépasser l'intérêt strictement individuel, c'est s'exprimer dans un langage compris par tout le monde, c'est mettre sa propre expérience à la disposition des autres ("l'expérience de chacun est le trésor de tous" – PS, 1-133). Connaître le code, s'en servir sans en être dominé, l'enrichir, le renouveler c'est la véritable liberté de l'artiste, son "originalité". Comme on le verra, ce sera l'une des coordonnées fondamentales de l'entreprise nervalienne – une technique tarie, l'incapacité de l'alimenter signifiera la perte du langage, le silence et la mort. On a souvent affirmé que Nerval a été un écrivain dépourvu d'imagination, toujours en quête d'idées et de sujets. La conséquence en est la richesse de l'activité intertextuelle perceptible dans son œuvre: références abondantes à ses lectures, traductions, adaptations, emprunts qui peuvent aller jusqu'au plagiat.[20] Ce qui a souvent passé pour une culture très, même trop, riche n'est qu'un appel tragique, l'envers de la peur de ne plus savoir quoi écrire; comme il arrive souvent, une érudition trop manifeste, un livresque trop patent ne font que masquer des études faites à la hâte ou point du tout, des lectures désordonnées et sans discernement quand tout est bon pour remplir des vides et révèle plutôt que ne cache un

poignant complexe culturel de la part du sujet sans cesse terrorisé par l'idée de ne plus pouvoir rattraper le temps perdu.[21] Les exemples sont nombreux dans l'œuvre nervalienne où il se plagie lui-même: il reprend ses propres textes sous de nouveaux titres, il en refond la substance, en combine des parties (v. infra) et obtient des textes nouveaux qui ne sont pas lus commes des variantes mais comme des œuvres indépendantes.

Sa technique est si parfaite qu'il réussit à accréditer sa formule. Sauf les livres des autres, il puise encore à une source – sa propre vie. Comment en faire de la littérature (et ce n'est pas seulement le problème de Nerval), comment faire passer le réel pour du fictif mais du fictif qui se donne comme réel? C'est encore une fois une question de technique, d'argumentation car, finalement, la littérature n'est qu'une argumentation, par des moyens spécifiques, de la place du sujet dans le monde. En fonction de la qualité de la technique, certains genres pourront être abordés, d'autres non. Comme on tâchera de le démontrer, toute l'entreprise nervalienne est concentrée autour d'un grand projet qu'il n'achèvera jamais tout à fait – écrire un roman. S'il n'y parvient pas c'est que plusieurs obstacles s'opposent à l'acquisition d'une technique adéquate, de sorte que le discours nervalien demeure un discours assujetti et soumis à des contraintes insurmontables. Le secret réside dans le dosage entre vécu et imaginé, réel et fictif, vrai et faux. Le résultat – l'objet littéraire – doit être à la fois un vrai-faux et un faux-vrai qui n'est, en dernière instance, ni vrai ni faux.

Nous touchons par là à un préjugé enraciné dans la théorie du récit, préjugé qui a engendré bon nombre de complications et de disputes – la conviction érigée en loi que tout ce que l'œuvre littéraire relate appartient nécessairement au monde de la fiction et que, par conséquent, lorsque l'auteur parle de lui-même, de ses opinions et expériences, il perd son existence réelle et devient un personnage fictif. Certains théoriciens, parmi lesquels J. Pelc, ont essayé de nuancer cette distinction trop tranchante. Dans son article "On the concept of Narration" il exprime un point de vue auquel nous adhérons: "Contrary to their opinion [les théoriciens de la littérature], the present author claims that the narrator allways is that person who in fact does the narrating (...). In my own opinion (...) authors of literary work speak alternatly about real and fictious things, and

hence the loss of a real existence need not be the price of becoming the subject matter of a literary narrative. This is why it is claimed in the present paper that the hypothesis assuming the existence of a literary subject as the apparent narrator is wrong at least in some cases." (1971, pp. 14-15)

Le problème est particulièrement pertinent dans le cas de Nerval, incapable de maintenir une ligne nette de démarcation entre réel et irréel, vie-art, opérant à tout moment une contamination de l'un par l'autre et introduisant une continuité, qui contredit une logique commune, entre des espaces apparemment séparés. Malgré l'ambiguïté qu'on peut admettre, suivant Pelc, quant à l'identité réelle et fictive à la fois du sujet narrateur de l'œuvre littéraire, il n'en est pas moins vrai que des statuts différents sont accordés, globalement, aux narrations tenues pour vraies (récits historiques, (auto)biographiques, reportages, mémoires, notes de voyage) et aux narrations marquées comme fictives. La principale différence consiste dans le fait que les premières sont *engagées* dans le sens que le narrateur est obligé de dire la vérité, raconter des événements qui se sont réellement passés. La narration littéraire est, par contre, *désengagée* – le narrateur est libre de raconter ce qu'il veut, n'étant responsable devant nulle instance de l'exactitude des faits narrés.[22] Plus le désengagement est grand plus les éléments poétiques se glissent dans un texte, la poésie étant l'espace de la liberté totale (du point de vue du rapport avec le réel). Une hypothétique poésie "pure" incarnerait le rêve éternel du poète – le désengagement suprême, le langage gratuit se suffisant à lui-même, ne renvoyant qu'à lui-même (le livre "sur rien").

C'est ce type d'ambiguïté ou d'indécision qui définit les textes nervaliens – l'incapacité ou le refus de s'inscrire dans un espace ou dans l'autre. Des récits qui débutent comme vrais ou qui se proposent de l'être transgressent insensiblement, et comme malgré eux, les frontières tracées au début (v. infra): les souvenirs sont "à demi rêves", les textes "critiques" et les biographies incluses dans *Les Illuminés* deviennent des autobiographies déguisées, le biographe (Nerval) s'identifiant au personnage dont il s'occupe, les relations de voyage sont contaminées d'éléments imaginés, un texte "médical" comme *Aurélia* finit par être prototype de prose onirique et poétique et les exemples pourraient se multiplier

à propos de chacun de ses textes. Les genres pratiqués par Nerval sont des transgenres, s'encadrant dans plusieurs classes à la fois et c'est ici peut-être la clé de l'"énigme" Nerval, la source de l'intérêt incessant et des controverses interminables provoquées par son œuvre. L'ambiguïté naît de son incapacité de se tenir entre les limites de l'engagement choisi au début; un jeu déroutant d'engagements-désengagements se déclenche sans que le lecteur en soit toujours averti. Si cela n'aboutit pas à l'incohérence, si la lisibilité n'est pas entièrement détruite c'est que Nerval possède une technique très mise au point – une technique de l'incohérence, en dépit du paradoxe apparent. Donc cohérence de l'incohérence – ceci est l'une des règles fondamentales de l'écriture nervalienne, en d'autres mots (et ce n'est pas un simple jeu), construction de la destruction, logique de l'illogique, ordre du chaos. L'équilibre textuel réside dans le jeu de ces forces contraires, comme nous tenterons de le démontrer par l'analyse de quelques exemples concrets.

Mentionnons encore que la technique sera envisagée du point de vue des relations pragmatiques s'instaurant, d'une part, entre l'émetteur (auteur-narrateur) et le signe narratif comme tel et entre le signe et le récepteur (narrataire-lecteur) de l'autre. Nous pensons être par là fidèle à l'idée que le discours littéraire est organisé comme une argumentation, à la limite comme une justification. Par l'acte de narrer, d'un côté, par celui de la lecture, de l'autre, s'établit entre l'émetteur et le récepteur du récit un contrat fiduciaire énonciatif, passible d'être inscrit dans une sémiotique de l'action. Le premier s'érige en instance manipulatrice omnisciente exerçant sur le lecteur manipulé un acte persuasif du type *faire-croire*.

Dans ces conditions, la technique devient entre les mains du narrateur un instrument nécessaire pour produire certains *effets* sur le récepteur. La manipulation du lecteur par le narrateur s'explique par la supériorité du savoir de celui-ci; il raconte puisqu'il sait davantage. La tension cognitive existante entre connaissance et narration est perceptible aussi dans la série *gnosco, gnarus, narus, narrator, narratio.* (Faye, 1972, p. 103) Les stratégies discursives, la façon dont l'argumentation narrative est construite tombent donc sous la compétence d'une poétique de l'effet, envisagée comme une activité d'échange, comme un jeu d'actions-réactions

se développant entre les deux pôles de la communication narrative. Autrement dit, la lecture est en quelque sorte programmée par l'organisation textuelle – une certaine technique conditionnera un certain type de lecture. Plus la technique est soumise à un système de normes moins la lecture est riche, plus les possibilités seront limitées (c'est le cas des genres tres codifiés du type roman policier ou conte populaire). Par contre, plus la technique est libre, insoumise, plus l'activité interprétative (voire le discours critique) de la lecture est riche, incontrôlable, perpétuellement renouvelée. Il nous semble que c'est le cas de Nerval.

3
Nerval et son exégèse

Certaines références à l'œuvre nervalienne faites dans les pages précédentes sont à même de justifier et d'expliquer partiellement l'intérêt dont cet auteur a joui et continue de jouir. En dépit des proportions relativement restreintes de son œuvre, la bibliographie sur Nerval est l'une des plus vastes de la littérature française. L'*Essai de bibliographie* par Jean Senelier (1959) comprenait déjà 2480 mentions dont 1257 désignaient les textes proprement-dits, les différentes éditions et textes parus dans les périodiques et le reste – les textes critiques publiés jusqu'à cette date. Si l'on refaisait aujourd'hui cet inventaire les deux sections augmenteraient considérablement. D'une part, les éditions de toutes sortes se sont multipliées et une série de textes inédits ont été découverts – des lettres, publiées par Jean Guillaume et Claude Pichois (1972), une série d'articles et feuilleutons de Nerval, réunis sous le titre *Paris et alentours* (1980). Quant à l'exégèse nervalienne, elle a proliféré de façon incroyable et impressionnante – chaque année, la bibliographie nervalienne s'enrichit d'un certain nombre de livres et d'articles. Une distance énorme sépare le point de vue des contemporains de Nerval qui ne vont pas, pour la plupart, au-delà du "gentil et doux Gérard" de l'approche actuelle qui a fini par le proclamer "la plus grande figure du romantisme français."

Enigme insoluble pour ses contemporains, Gérard de Nerval a été longtemps qualifié par les histoires littéraires, les dictionnaires et les manuels de "romantique mineur", formule commode qui, sans résoudre le

problème, ne représente qu'une façon évasive de l'éluder ou l'impossibilité, à un moment donné, faute de moyens adéquats, de saisir les rapports profonds d'une œuvre, d'en découvrir la logique sous une déroutante diversité. L'erreur a été certainement réparée et de ce petit feuilletoniste, de ce "fol délicieux", Nerval devient un lieu privilégié, une pierre de touche pour des critiques et des exégètes d'orientations très différentes et, plus récemment, pour les poéticiens et les sémioticiens, ses textes offrant un terrain propice à la vérification des "grilles" et des systèmes de lecture les plus divers. Le destin littéraire de Nerval est en quelque sorte unique – tout en restant un problème, Nerval est devenu une mode; et ce n'est pas seulement son œuvre qui constitue un problème mais sa vie elle-même, surtout sa maladie et sa mort, Nerval étant de ceux pour lesquels la distinction entre le moi empirique et le moi poétique est difficile à faire sinon impossible. ("je suis du nombre des écrivains dont la vie tient intimement aux ouvrages qui les ont fait connaître", PS, I, 139). L'histoire de la réception de l'œuvre nervalienne est en relation implicite, et de façon plus évidente que pour toute autre œuvre, avec les divers moments de la conscience littéraire aux XIXe et XXe siècles, reflétant l'évolution des formes de pensée et de sensibilité et confirmant l'idée selon laquelle la réalité littéraire est un système fonctionnel ayant un terme fixe – l'œuvre – et un autre variable – le monde et le temps qui consume cette œuvre.

Ce sont les artistes et non pas les critiques qui ont découvert Nerval. De son vivant, même si cela lui coûte de sérieux efforts, il est intégré au monde littéraire parisien réglant sa vie selon le pouls de celle-ci. A l'encontre d'une idée préconçue qui a longtemps enveloppé sa personnalité, Nerval n'a pas été un isolé enfermé dans sa tour d'ivoire. Même "dans un autre monde" – et sa correspondance le prouve – il a besoin d'amis, de relations, de savoir ce qui se passe et les moments ne sont pas rares où il est prêt à faire des concessions douteuses de peur de ne manquer des occasions. Il aspire à la gloire immédiate et n'ignore pas la mode. Bon nombre de ses amis, tels Théophile Gautier et Dumas sont des célébrités de l'époque. La vie de Gérard fut un long effort de se faire lui ausi "un nom", pour atteindre une gloire qui le protège. Mais comme "nul n'est prophète en sa famille, pas plus qu'en son pays, car les parens (sic) sont les derniers à croire qu'on ait quelques mérite et quelque valeur" (L. 50,

I, 842), Nerval ne réussit pas non plus à être prophète dans son temps et ceux qui comprirent sa personnalité profonde furent très peu nombreux. Baudelaire seul se rapproche de la vérité lorsqu'il l'évoque, sans le nommer, dans ces termes: "écrivain d'une honnêteté admirable, d'une haute intelligence, et *qui fut toujours lucide*" (souligné par Baudelaire). Pourtant Gérard est prophétique lorsqu'il écrit à son père: "Ma situation est bonne, quoique toute dans l'avenir" (L. 310, I, 1110). Et l'avenir l'a confirmé.

L'œuvre nervalienne commence à susciter de l'intérêt après 1920, lorsque Proust découvre dans la prose de Nerval, ainsi qu'il le dit dans un article de la *Nouvelle Revue Française* (1920) et dans *Contre Sainte-Beuve* l'illustration la plus authentique de sa méthode fondée sur la mémoire involontaire et déclare que toute l'œuvre de Nerval pourrait s'intituler "les intermittences du cœur". Peu après, André Breton projette une lumière nouvelle sur Gérard de Nerval quand il le revendique, dans un de ses manifestes, comme précurseur de la poésie surréaliste. En 1914, l'ouvrage d'Aristide Marie, *Gérard de Nerval, l'homme et l'œuvre* avait fait connaître des documents inédits et apporté des éclarcissements importants surtout sur la biographie et la carrière du poète. Depuis, les exégèses et les contributions se sont prodigieusement multipliées. Différentes directions n'ont pas tardé à s'ébaucher au milieu de cette profusion et les classifications sont devenues nécessaires. On peut distinguer, par conséquent, plusieurs types de lectures possibles. Certains critiques, comme Marie-Jeanne Durry, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Léon Cellier, R.-M. Albérès se sont approchés de Nerval en vertu d'une sympathie, d'une correspondance secrète avec l'auteur en offrant des modèles d'exégèse herméneutique et d'interprétation thématique nés d'une érudition et d'une intuition remarquables. D'autres, comme Jean Richer ou Jean Guillaume, guidés par un esprit scientifique exigeant, se montrent des chercheurs infatigables de manuscrits et variantes qu'ils mettent à la disposition du lecteur accompagnés d'appareils critiques d'une rigeur extrême. Pour les tendances critiques issues de la psychanalyse, les textes nervaliens ont été certainement un terrain privilégié d'application – Charles Mauron et Jean-Paul Weber n'ont pas tardé à prouver leur virtuosité tandis que Raymond Jean rattache Nerval à une

poétique du désir. Plus récemment, par les nombreuses approches de type poétique et sémiotique, de nouvelles facettes de l'œuvre de Nerval ont été mises en lumière, en déplaçant l'attention sur les traits de l'écriture dans sa matérialité; sous l'apparent chaos, on a trouvé de l'ordre, des récurrences, des lois ainsi qu'on fonctionnement spécifique des signes.

Une place à part doit être accordée à la contribution en matière d'exégèse nervalienne du professeur roumain Nicolae I. Popa.[23] La valeur de sa recherche réside dans le fait qu'elle réunit en une polyvalence qui n'est pas hétérogénéité, toutes les directions mentionnées ci-dessus. Quant au travail sur les manuscrits et les variantes en vue d'établir une version définitive des textes, son édition des *Filles du feu*, publiée en 1931 aux éditions Champion, accompagnée d'un second volume comprenant une très précieuse étude critique, reste un point de référence indispensable dont aucune édition ultérieure n'a pu se passer. Dans ses autres articles, études et conférences, ses observations pénétrantes s'organisent autour des problèmes clé de l'œuvre nervalienne. Sa recherche fait preuve d'un esprit de synthèse, d'une perspicacité et d'une rare force d'anticipation – les approches de type comparatiste, psychanalytique, stylistique ou linguistique trouvent toutes leurs racines dans les études de N. I. Popa sur Nerval qui sont un exemple convaincant et efficace de lecture plurielle faisant appel à une vision unifiante, fondée sur la convergence des points de vue; les acquis de la recherche nervalienne actuelle en ont confirmé la valabilité.

Aujourd'hui, l'intérêt pour Nerval n'a pas diminué – bien au contraire. Les orientations les plus diverses coexistent non pas seulement sans s'exclure mais en se complétant souvent. Des numéros spéciaux lui sont consacrés par différentes revues. Une nouvelle édition Pléiade, en trois tomes, est parue (1984, 1989, 1993), se proposant de corriger les imperfections de celle élaborée déjà par Jean Richer et Albert Béguin qui a pourtant rendu de grands services à la recherche nervalienne. Depuis 1978, paraît à Namur la collection intitulée "Etudes nervaliennes et romantiques", sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois, sous l'égide du Centre de recherches Nerval / Baudelaire de Namur.

L'intérêt continuel que l'œuvre nervalienne suscite s'explique en partie par sa double appartenance: à son époque et à la nôtre. Dire en quoi

consiste la "modernité" de Nerval (raison possible de l'intérêt signalé) serait une entreprise téméraire et en bonne partie superflue, étant donné que le contenu même de la notion est assez incertain et soumis à de nombreux débats. S'agit-il seulement d'un aspect de la réception ou la modernité est-elle inscrite dans le texte même et, dans ce cas, par rapport à quoi se définit-elle? Selon Jauss (1978, p.58) le concept est lié à l'émergence consciente d'une "autre compréhension du monde" et il en fixe le terme à la révolution de 1848. Dans tous les cas, Nerval est *actuel* puisqu'il fait partie de ces artistes qui incarnent un esprit qui est *encore* celui de notre temps. Sa position est ambiguë car, à la différence d'un Baudelaire, d'un Rimbaud, d'un Mallarmé qui se situent au cœur même de la crise, juste au moment de la disjonction par rapport à des structures traditionnelles, Nerval l'anticipe en l'annonçant de façon si discrète et un peu trop "naturelle" qu'il risque de passer inaperçu. Selon Kristeva (1968) avec des auteurs tels que Mallarmé, Lautréamont, Roussel, la culture entre dans une nouvelle étape par le passage qui s'opère de la *dualité* (du signe) à la *productivité* (transsigne). Il nous semble que cette limite peut être déplacée jusqu'à Nerval – chez l'auteur des *Filles du Feu*, non seulement le texte se donne comme productivité mais il (elle) est perpétuellement réfléchi(e) par la conscience de cette productivité qui en devient le thème et l'élément générateur. Dans le cas spécifique du récit, l'élément "moderne" est marqué par l'option systématique pour le *discours dialogique* au détriment du *discours monologique* (v. infra.). Parmi les auteurs cités par Kristeva, grâce auxquels le roman devient "subversif" (Rabelais, Cervantès, Swift, Sade, Balzac, Lautréamont, Dostoïevski, Joyce, Kafka) le nom de Nerval pourrait parfaitement s'inscrire... s'il avait écrit des romans. Deux d'entre eux (Rabelais et Swift) sont d'ailleurs cités par Nerval lui-même à la fin d'*Angélique* comme écrivains qu'il avait imités.

Ce qui est sûr c'est que Nerval est fortement attiré dans la sphère de la "coupure épistémologique" qui s'opère vers la fin du XIXe siècle. Une nouvelle sensibilité et de nouvelles structures mentales s'instaurent; on voit se développer une nouvelle vision du monde et une nouvelle conception de l'art et de la littérature; de nouveaux types de discours sont introduits. Sur un plan plus large, des changements analogues s'opèrent dans d'autres séries textuelles – religion, idéologie, science – et l'envergure du

phénomène nous convainc que l'on se trouve devant un changement de paradigme (au sens que Thomas S. Kuhn donne à ce terme) qui survient après la crise de la "science normale" (Kuhn, 1976). Les nouveaux modèles et représentations du monde exigent un nouveau cadre épistémologique et des instruments adaptés au nouvel objet de la recherche. Car, avec le changement de paradigme, l'objet est obligatoirement nouveau même si, effectivement et physiquement, il ne change pas (bien que le monde "ne change pas avec un changement de paradigme, après, l'homme de science travaille dans un monde différent"; Kuhn, 1976, p. 166). Le Nerval que nous lisons maintenant, à la fin du XXe siècle est forcément différent par rapport à celui de ses contemporains, à celui des autres moments.

Pourtant, il nous semble que la période que nous traversons est en bonne partie similaire à celle de la crise d'il y a un siècle. Revoyons les signes d'une crise, selon Kuhn: présence de grandes anomalies étendues sur une longue période et leur transformation en objet principal de la recherche; prolifération des versions alternatives du paradigme; mise en doute des méthodes et solutions standard; difficultés conceptuelles; recours à la philosophie; mise en question des fondements. Un nouveau changement de paradigme est en train de s'opérer ou surviendra-t-il bientôt? En tout cas, l'intégration de la conscience sémiotique dans la pratique scientifique et philosophique ne pourra pas rester sans conséquences. Et pour reprendre une idée soutenue dès le début de ce travail, le cadre épistémologique de la recherche (y compris de la littérature) est à refaire.

CHAPITRE I

LA TYPOLOGIE DISCURSIVE

1
Le texte et le discours

On se trouve devant deux notions connexes, synonymes pour certains auteurs, assez différentes pour d'autres. Leur premier point commun c'est que les deux supposent plusieurs acceptions; d'ici un emploi hétérogène de la part des chercheurs et un vaste débat théorique à ce sujet. Sans avoir l'intention de dresser l'inventaire des nombreuses définitions qui existent, nous allons préciser le sens que ces notions auront dans notre exposé, donc la façon dont elles deviennent opératoires dans le cas de la prose nervalienne, éventuellement du récit en général.

Le texte et le discours[1] sont conçus, les deux, comme des unités linguistiques de dimension supérieure à la phrase, bien que le texte puisse être formé d'une seule phrase, d'un seul mot même – comme un message pris globalement, un énoncé. Mais tandis que le texte suppose une limitation rigoureuse (des frontières matérielles) par rapport au non-texte ou à l'extra-texte, une clôture et une autonomie substantielle, le discours est une réalité continue, sans début et sans fin, présente simultanément dans plusieurs textes. Le discours lyrique, dramatique, narratif, critique subsume chacun respectivement tous les textes lyriques, dramatiques, narratifs, critiques déjà ou non encore existants. A son tour, le texte peut être soit un échantillon pur d'un certain type de discours, ce qui est assez rare, soit le lieu de rencontre et d'intérference de plusieurs types de dis-

cours. Comme on le sait, le narratif est à peu près universellement présent, le lyrique peut s'immiscer au narratif, au dramatique et même au critique, etc.

Le texte et le discours ont encore en commun le fait qu'ils peuvent être pris en un sens plus large ou plus restreint.

a) Au sens large, ils débordent la sphère linguistique et peuvent mettre en œuvre des codes de nature différente. A la limite, le monde entier est un texte. De la sorte, toute pratique sémiotique, toute production humaine peut devenir texte à condition qu'elle s'organise sous la forme d'une structure dont les éléments entretiennent des relations fonctionnelles et qui soit caplable de s'intrégrer à un système. Comme on le sait, on peut parler de texte "artistique"(Lotman, 1973) du discours gestuel, filmique, etc. Les pratiques verbales occupent une place prioritaire, étant donné le statut d'interprétant général de la langue, toutes les autres pratiques pouvant être "décrites" par verbalisation.

b) Au sens restreint, le texte et le discours sont limités au champ linguistique. A l'intérieur de ce domaine, de nouvelles limitations s'emboîtent et l'espace de la recherche se rétrécit de plus en plus, tout en conservant les traits et les éléments de l'espace supérieur englobant. Cette restriction de champ, évoquée depuis le début de notre exposé est représentable dans notre cas de la façon suivante: verbal ----> littéraire ----> écrit ----> prose ----> genre ----> nervalien. De ce point de vue, une définition stricte et limitée comme celle donnée par R. Barthes dans le 15[e] tome de *l'Encyclopaedia universalis*, article *Texte (Théorie du)* nous convient parfaitement: le texte "c'est la surface phénoménale de l'œuvre littéraire; c'est le tissu des mots engagés dans l'œuvre et agencés de façon à imposer un sens stable et autant que possible unique". Dans cette perspective, le texte est conçu comme un objet perceptible d'abord par le sens visuel, "lié constitutivement à l'écriture (le texte c'est ce qui est écrit)" et il s'agit ici d'un aspect, à notre avis, trop souvent ignoré ou négligé (v.infra).

Quant au discours, l'acception restreintre y voit une manifestation concrète de la langue (sens saussurien), produite nécessairement dans un contexte particulier, où l'on doit prendre en considération non seulement les élements linguistiques mais aussi les circonstances de leur production (Todorov, 1978 b). La relation du discours avec les conditions de sa pro-

duction est plus ou moins étroite et le degré trop élévé ou trop réduit d'évidence de cette relation est, selon D. Maingueneau (1976, p. 18), l'obstacle auquel se heurte actuellement la théorie du discours: d'une part, il y a les discours très complexes dont la mise en relation avec les conditions de production est difficile et délicate; il y a, d'autre part, les discours à structuration trés diffuse dont la mise en relation avec les conditions de production est si immédiate que le déséquilibre se produit plutôt au profit de celles-ci. En anticipant sur la démonstration, signalons dès maintenant que le discours nervalien tend visiblement vers la deuxième catégorie. C'est cette difficulté foncière de prendre ses distances par rapport aux conditions de production de ses textes qui l'empêcheront de faire un vrai "roman réaliste" à la Dickens, dont il rêvait. En revanche, c'est cette même "lacune" qui le place parmi les "modernes", les subversifs dédoublés, "se voyant se voir" qui accompagnent leur création de la réflexion sur cette création même. On n'a pas encore suffisamment réfléchi si le fameux "dynamitage" des genres et des formes traditionnelles n'est qu'un effet de l'impuissance de les atteindre, dans certains cas du moins.

Retenons encore la définition maintenant classique de Benveniste qui entend par discours "toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière"(1966, p. 242). Cette manifestation de la subjectivité et la relation pragmatique avec le destinataire seront d'une grande importance dans la lecture des texes nervaliens.

Nous tiendrons également compte de la distinction faite par Kristeva entre *discours monologique / discours dialogique* (1969 ch. 4). Le monologique comprend: 1) le mode représentatif de la description et de la narration (épique); 2) le discours historique; 3) le discours scientifique. Dans ce type de discours opère une censure qui interdit le "dialogue" le retour du discours sur lui-même, qui abolit la dimension autoréflexive. Nous croyons, pourtant, que cette dimension existe toujours, même si elle n'est pas directement ou explicitement manifestée. Le discours dialogique est, au contraire, en perpétuelle confrontation avec lui même, favorisant à la fois une riche activité intertextuelle. Ses formes de manifestation sont: 1) le carnaval; 2) la ménipée; 3) le roman polyphonique.

Nous l'avons déjà signalé, le discours nervalien est de façon prépondérante dialogique. Il y a pourtant des tentatives de monologisme – c'est son idéal d'ailleurs – Nerval se veut historien et homme de science et se garde d'être pris pour un romancier. Seulement il le souligne trop souvent et de façon trop ostentatoire pour qu'il soit convaincant. Il fuit le dialogisme dont il a peur mais il y retombe fatalement. Ses quelques tentatives le prouvent pleinement: *Isis*, qui se veut une étude scientifique, devient une "fille du feu"; les biographies des *Illuminés* programmées comme "études critiques" sont des autobiographies à peine déguisées et l'une des expressions les plus déchirantes du dédoublement nervalien; la littérature de voyage ne réussit pas à se limiter à la simple description et à la relation objective et met en mouvement tout le mécanisme de sa mythologie personnelle.

Si l'on voulait trouver un élément commun aux nombreuses définitions qu'on a données de la *notion de texte*, quels qu'en soient les critères, deux éléments se détacheraient avec évidence en tant que traits définitoires fondamentaux: l'autonomie et la capacité d'intégration à un système. En d'autres mots, le texte est en même temps clos et ouvert, c'est un système en soi un ensemble fini mais qui entretient nécessairement des rapports avec d'autres systèmes. Le texte devient un espace dynamique où des forces contraires entrent en jeu et sa cohérence, son degré de cohésion, dépendent premièrement de l'équilibre de ce jeu. Cette configuration nécessairement contradictoire du texte semble reproduire la nature duelle de l'œuvre, du langage littéraire en général – lieu par excellence tiraillé par un double mouvement: l'un centrifuge qui l'ouvre vers le monde (ou présentification) en un autre centripète (ou matérialisation) qui a la tendance à la refermer sur lui-même (Lefebvre, 1971). Le texte se constitue donc en idiolecte (univers clos) mais seulement en se rendant tributaire aux sociolectes (univers ouvert) qu'il articule et transforme. Le *code du texte* devient, de ce point de vue, l'organisation spécifique des différents fragments de systèmes sémiques hétérogènes en un système qui les transcende: *le texte*.

Les textes de Nerval sont particulièrement propres à rendre compte de ce double mouvement de construction et de déconstruction. Le texte, jamais achevé, dans la conception nervalienne, nous est pourtant donné comme une structure formellement rigoureuse; la plaidoirie pour l'ouver-

ture s'enferme dans une clôture obligatoire – celle du texte dans sa matérialité. Le texte se fait devant le lecteur, le texte et le métatexte s'enchevêtrent perpétuellement et ce processus peut se prolonger autant que le narrateur-scripteur le veut. Des fragments d'un texte peuvent s'intégrer à un autre, peuvent être ajoutés ou éliminés, mais seulement en fonction d'une logique stricte de l'ensemble. L'auteur se donne des libertés contrôlées et, de ce point de vue, le texte de Nerval semble parfaitement répondre à la définition que donne Lotman (1973, p. 410) du texte artistique: champ structurel duel fait de tendances à la réalisation de règles et à leur transgression. La vie de lœuvre est dans la tension réciproque de ces deux forces. Selon Lotman, un cas courant de transgression de la structure dans le but de dynamiser celle-ci est l'introduction d'un élément extra-structural dans la structure. C'est ce que Nerval fait systématiquement (et c'est ce qui confère aux éléments une signification plurielle) de telle sorte qu'il devient presque impossible de décanter les éléments qui lui appartiennent de ceux qui ne lui appartiennent pas, malgré les indices démarcatifs fréquents.

Comme nous l'avons vu, le rapport texte-discours engage nécessairement un groupe de textes. Cette vision qui refuse de considérer le texte comme unité isolée mais, au contraire, comme étant toujours intégré à un réseau, convient parfaitement à l'essence profonde de la création nervalienne. Selon l'auteur des *Filles du feu*, en vertu d'un dynamisme fondamental, un texte n'est pas fixe, une œuvre n'est jamais achevée; le poète se réserve la possibilité de tout changer, de supprimer ou d'ajouter quelque chose si certaines raisons l'imposent.[2] C'est pourquoi, l'exégèse nervalienne l'a maintes fois précisé, l'intelligence correcte de la logique de son œuvre exige une lecture exhaustive, de sorte qu'un texte soit vu à travers et par rapport à tous les autres textes comme si l'œuvre dans sa totalité n'étaient qu'un seul grand texte. Il est utile donc, dans le cas de Nerval, de pratiquer un type d'analyse transversale (Corti, 1976, p. 33) c'est-à-dire orientée sur un groupe ou plusieurs groupes de textes littéraires, même s'ils appartiennent à des genres différents. Pour cette raison, même quand on fera l'analyse d'un texte isolé, pris comme échantillon d'un certain type de technique, les références à d'autres textes seront permanentes et obligatoires. Pour la même raison, nous ferons appel à une autre notion, particulièrement éfficace dans le cas de Nerval – celle

de *macrotexte*, défini par Maria Corti (1976, pp. 151, 152) comme une unité supérieure au texte, concept applicable à un recueil de textes poétiques ou en prose appartenant à un même auteur et se présentant comme un grand texte unitaire. Chez Nerval, l'activité intertextuelle est extrêmement riche et il arrive très souvent qu'un texte ne prenne toute sa valeur qu'à la lumière du contexte. Le macrotexte joue le rôle d'un suprasystème ordonnateur, d'un niveau supérieur d'organisation, lieu de manifestation d'une logique imperceptible dans le texte isolé. Des exemples éloquents sont fournis par les sonnets du cycle, *Les Chimères* et par les proses des *Filles du feu.* Dans les deux cas, l'unité du macrotexte réside dans l'architecture numérique et dans les titres. Le recueil des *Chimères* est formé de deux articulations égales, comportant chacune six sonnets (*El Desdichado, Myrtho, Horus, Antéros, Delfica, Artémis, Le Christ aux Oliviers* subsumant cinq sonnets, *Vers dorés*). Donc douze poèmes, ce qui renvoie aux chiffres du cadran – motif obsédant de Nerval et thème fondamental d'un sonnet célèbre, *Artémis*, intitulé d'abord *Le Ballet des heures* (V. 1. "La treizième revient... C'est encore la première"). Quant aux titres, nouvelle symétrie: dans la première articulation, trois noms propres masculins, trois noms propres féminins (El Desdichado a pu être assimilé à un nom propre). Dans les *Filles du feu*, six textes en prose (la moitié du nombre des *Chimères*) ayant pour titre six noms propres féminins. Bien qu'appartenant à des registres formels et thématiques différents, les deux macrotextes ne sont pas indifférents l'un par rapport à l'autre. Plus encore, il y aurait des raisons de les considérer comme un seul macrotexte, ce qui était, semble-t-il, dans les intentions de Nerval, lorsque, en 1853, il les fit paraître ensemble dans le même volume.

Devant les relations souterraines qui relient les différents textes nervaliens, quelque éloignés qu'ils paraissent, on peut avoir l'impression d'une substance fluide qui remplit simultanément plusieurs vases communicants. C'est que Nerval, tel qu'il l'avoue lui-même, se nourrit de sa propre substance et tourne dans un cercle étroit, sans se renouveler.

On peut remarquer dans son œuvre un phénomène intéressant et singulier qu'on pourrait appeler la technique de la permutation ou de la "circulation" – vers, strophes, groupes de strophes ou même des fragments entiers en prose sont repris et réemployés dans de nouveaux contextes où la même unité acquiert des fonctionnalités différentes. Jamais les exégètes

n'ont pensé à considérer les nouveaux textes comme des variantes du premier, car ici l'avant-texte est déjà texte. On a affaire à un procédé spécifique de syntaxe compositionnelle,[3] propre a la technique de Nerval, principe de base de son écriture, le "mouvement", relevant de la conception de l'œuvre mobile et ouverte, mentionné ci-dessus.

L'exemple le plus complexe de cette technique de permutation des unités poétiques nous est offert par les sonnets groupés dans *Les Chimères* et *Les Autres Chimères*. On observe dans les sonnets la tendance évidente d'isoler chaque strophe, chaque vers, chaque mot même, d'où l'extrême concentration de la tension poétique. Cette consistance propre de chaque unité laisse parfois l'impression d'une rupture de la succession logique. On dirait que le poète s'est fabriqué plusieurs pièces de mosaïque qu'il monœuvre et assemble de diverses façons, selon les règles d'un puzzle d'où il "découpe" ensuite des touts cohérents. Certains sonnets ne sont que le résultat de la combinaison des quatrains et des tercets d'autres sonnets ou tout simplement la reprise, avec de très petites modifications, d'un même sonnet, sans que cela soit considéré, nous l'avons souligné, comme des variantes ou des "étapes" vers la forme définitive, mais comme des poèmes indépendants.

2
La communication littéraire comme système de contraintes

La communication littéraire s'est deplacée ces derniers temps au centre des débats théoriques de la science littéraire en subminant peu à peu la place privilégiée dont jouissaient la littérarité ou la problématique des genres. Ces notions-ci ne se sont pas effacées du programme de recherche, mais elles se présentent sous un jour nouveau, englobées dans l'aire plus large et plus complexe de la communication littéraire. Le changement décisif s'est produit d'abord par la prise en considération (jusqu'à la mise en vedette) de la dimension pragmatique du phénomène littéraire. L'objet littéraire sort ainsi d'un espace vide et abstrait pour s'intégrer à une réalité psychologique, historique et sociale – la poïétique, d'une part, centrée sur le problème de la production ainsi que l'esthétique de la réception, sur celui de la consommation de l'œuvre, de l'autre, articulent et encadrent logiquement la poétique.

LA LITTÉRATURE – UNE MODÈLE TRIADIQUE

La spécificité de ce type particulier d'activité communicationnelle (littéraire) découle: d'une part, des données générales fournies par une théorie de la communication; d'autre part, de l'essence particularisée du phénomène littéraire. Comme nous l'avons déjà suggéré, le problème clé est celui de l'articulation du verbal et du non-verbal car, dans l'espace de la littérature, les processus communicationnels non-verbaux sont tous présents mais toujours passés par le filtre de la parole, ce qui ne laisse pas d'engager la structuration de l'ensemble. A cela s'ajoutent d'autres filtres, chacun imposant de nouvelles rigueurs de sorte que la communication littéraire nous apparaît comme une chaîne de médiations qui sont autant de contraintes.

Pour certains auteurs, la première fonction de l'art est la fonction communicante ou de communication, puisqu'il (l'art) n'est pas un concept mais, avant tout, un activité intégrée parmi les autres activités sociales et les émotions esthétiques, avant d'être une simple catharsis, expriment le besoin d'un groupe d'être à l'unisson, de mettre en accord leurs dispositions affectives et sensibles, afin de vivre et d'entreprendre quelque chose en commun. A partir de l'idée que la littérature est une forme de la communication verbale, tout une problématique a été et doit être reformulée à travers cette perspective. Trois questions se détachent, nous semble-t-il, en priorité.

1) *La médiatisation.* La communication littéraire est nécessairement médiatisée. A première vue, cela pourrait sembler un lieu commun si une estimation exacte de la nature et des degrés de cette médiatisation n'intervenait pour nuancer les choses. Le système littéraire fonctionne comme un système de la "différence" (renouvellement d'un moment) mais aussi de la "différance" (Bouazis, 1972) (différer = repousser, renvoyer, reporter) ce qui accumule les intercesseurs (voire médiateurs) entre une réalité première et une réalité seconde.

2) *Les niveaux de communication.* Dans *Art et communication*, René Berger distingue trois niveaux de la communication verbale: celui d'une communication parfaitement socialisée, fondée sur des normes établies, sans variations possibles, propre aux situations répétitives (type: le code routier). Le deuxième, échappant aux situations répétitives formule des messages enveloppés d'harmoniques affectives, d'un "timbre" spécifique,

destiné à contrecarrer l'excès aliénant d'intelligibilité. Au troisième niveau s'intercalent dans le circuit des "relais privilégiés" (l'idée de médiatisation y est présente) qui sont les œuvres d'art. L'ambiguïté y atteint son point maximal. On voit s'instituer un type original de relations où le message n'est pas donné à déchiffrer, mais c'est un phénomène qui se constitue à mesure que le courant de la communication agit. On pourrait continuer le raisonnement de René Berger. Après avoir établi le niveau de communication verbale où se situe la littérature, il devient légitime de distinguer plusieurs niveaux à l'intérieur de cet espace même. Les aspects multiples engendrés par la communication littéraire peuvent être ordonnés en fonction de différents critères. Si l'on prend par exemple comme point de repère l'un des éléments constitutifs du processus de communication – l'existence nécessaire d'un émetteur et d'un récepteur – on s'aperçoit qu'ils posent plusieurs niveaux de communication: extra-textuel (auteur ----> public, auditeur, lecteurs, deux espaces culturels, etc.), ou intratextuels (narrateur ----> narrataire, moi poétique ----> une autre hypostase de ce "moi" ou un autre destinataire, partenaires d'un dialogue, etc. – la typologie exhaustive reste à faire) et, implicitement, des paramètres distincts. Des hiérarchisations semblables peuvent être faites en fonction du code employé, de la nature du message, des éléments contextuels. En fait, tous les aspects de la communication *réelle* (non-artistique) se reconstruisent de façon transposée, différée, à l'intérieur de l'espace littéraire.

3) *L'information.* Le contenu informationnel véhiculé par la littérature est de nature spécifique. L'examen de cet aspect touchera des points délicats, tels que la valeur cognitive de la littérature ou le problème du référent littéraire. Le rapport "réalité – littérature", longuement débattu, apparaîtra sous un jour nouveau, envisagé de la sorte, du point de vue communicationnel.

Ce sera le premier point qui retiendra ici notre attention. Il nous semble d'ailleurs que les deux autres s'ordonnent en fonction de celui-ci. La littérature se définit comme un système à la fois médiatisant et médiatisé. La dimension médiatisante dérive de ce que René Berger appelle la "fonction communicante" (voir supra). L'activité d'émission-réception (écriture-lecture) établit un contact entre émetteur – récepteur (qu'ils soient individuels ou collectifs, pour les cultures archaïques) et assure le trans-

fert d'une quantité informationnelle. La supériorité de cette forme de communication dont le support physique ne peut être que le texte écrit consiste surtout dans son indépendance par rapport aux contraintes de l'espace et du temps, ainsi que dans la constance relative des formes qui assure l'efficience communicationnelle. On assiste au développement d'une immense activité d'échange devenue pratiquement incontrôlable grâce aussi aux possibilités de traduction, transposition, interprétation. La littérature de l'humanité dans sa totalité nous apparaît comme un *No Man's land* capable de médiatiser des contacts dans tous les sens, à travers le temps et l'espace, et situés à tous les niveaux.

Le caractère médiatisé de la littérature découle, d'une part, de son essence linguistique. Le langage d'abord, le langage poétique ensuite fonctionnent comme des filtres, des écrans interposés entre le réel et le littéraire. Les éléments du premier ne passent que réfractés dans le deuxième, où ils se recomposent selon une nouvelle logique. D'autre part, il y a toujours hiatus, distance, "différance" entre la forme du message poétique et une signification préétablie à laquelle il (le message) ne peut jamais être totalement adéquat. Il y a toujours une tension entre la "réserve sémantique" de l'émetteur et les contraintes du code. Même la technique et les conditions de la transmission modifient le message. Toute une série de seuils et de paliers à franchir, tout un système de filtrage laisse son empreinte sur le message et forment autant de degrés de médiatisation.

Nous avons parlé précédemment d'une restriction obligatoire du champ de la recherche, restriction imposée par la nature même de l'objet. Nous examinons des textes littéraires *écrits* et *imprimés* – ce sont des paramètres de lecture porteurs de certaines exigences dont on ne peut pas faire abstraction. La dimension graphique de la littérature est fondamentale parce que primordiale. L'écriture (au sens propre) rend possible l'existence matérielle de l'œuvre et en est la donnée première (du point de vue de la réception) et ultime (du point de vue de la production) – la lecture commence par la perception visuelle des graphèmes tandis que l'élaboration de l'œuvre, sa naissance finit par l'acte d'écrire. Ou, autrement dit, l'œuvre commence d'exister à partir du moment où elle est fixée par l'écriture. Le système graphique a toujours maniféste une tendance assez évidente à l'autonomie. C'est ce qui a fait qu'il soit surtout envisagé en position d'extériorité, excédant et comprenant à la fois le concept

de langage. L'écriture a été même sentie comme une double extériorité, signe du signe, signifiant du signifiant, élément toujours dérivé, survenu, redoublant le signifiant phonétique (Derrida, 1970). Toujours est-il que cette extériorité est intégrée à la totalité du texte, que ce dehors n'est pas un simple vêtement neutre. Il arrive que le dehors fasse irruption dans le dedans et que l'on puisse parler d'une action en retour de l'écriture sur la parole, fait "pathologique" selon Saussure. Par une inversion des rapports "naturels", ils est possible que la forme souvent crée le fond, de sorte qu'on peut parler d'une rétro-motivation, d'un nouvement régressif, dirigé du signifiant vers le signifié mais, grâce à son indépendance relative, elle peut également lui en imposer de nouveaux. Comme on va le voir, à propos de certains textes de Nerval, l'ensemble graphique peut se constituer en une image anagrammatique indépendante, jouant le rôle d'un avant ou d'un supra-texte.

Chaque œuvre met en crise le code, le renforce, l'intègre et le structure. Mais l'œuvre, à son tour, peut trouver dans le code des éléments inexploités, des possibilités "ouvertes". L'idiolecte esthétique repose entièrement sur cette relation dialectique entre message et code. Selon U. Eco (1972), le message à fonction esthétique est une forme dont les niveaux de signifiés forment un tout avec le niveau des supports physiques, ce qui exige et rend possible une structure homologue à tous les niveaux. Puisque tous les niveaux sont codifiables, il est possible de définir en termes d'opposition et de différence même les éléments matériels de l'œuvre, de structurer cette présence brute et marquée d'un degré élevé d'arbitrarité. Comme on s'est eforcé maintes fois de le démontrer, l'idiolecte esthétique se définit, entre autres, par une décroissance progressive de l'arbitraire – motivation interne, opérée à la lumière de l'idiolecte, conditionnement provisoire, mais nécessaire, inévitable entre forme et sens. Ce qui nous intéresse c'est dans quelle mesure les signes graphiques (neutres, arbitraires, universels) peuvent être, de ce point de vue, récupérés et subordonnés au message, tout en l'enrichissant. Pour Eco, l'expérience de décodification est ouverte puisque chaque signifiant se charge de nouveaux signifiés plus ou moins précis, à la lumière des autres signifiants qui agissent l'un sur l'autre – l'œuvre transforme continuellement en connotaions ses propres dénotations – le phénon ène sera particulièrement manifeste chez Nerval.

Pour une approche graphique du texte littéraire, approche que nous jugeons indispensable pour une compréhension plus complète de l'objet littéraire (poésie et prose) nous proposons quelques postulats de base dont la validité ainsi que l'apport à une définition satisfaisante du signe poétique restent à être démontrés:

a) Postulat de la corrélation du plan de l'expression et du plan du contenu (Greimas, 1970, 1972; Groupe μ, 1977). Pourtant, le principe selon lequel "la signification est indifférente au signifiant employé" (Greimas, 1966) pourrait être légèrement nuancé, dans le cas du signe artistique tout au plus. Vu la spécificité des systèmes sémiotiques et le principe de non-redondance entre les systèmes (Benveniste, 1974), il devient peut-être possible de parler d'un enrichissement du sens et d'un apport informationnel de la part du signifiant, de sorte que le postulat énoncé puisse devenir, pour l'œuvre d'art, celui de la non-indifférence de la forme de manifestation du sens. On ne peut pas, en tout cas, ignorer le mouvement régressif du signifiant vers le signifié, mouvement par lequel les simples signaux se transforment en signes remplis de sens et fonctionnant comme tels à l'intérieur du système textuel, en une interaction dynamique entre code et message.

b) Postulat de la non-linéarité du signifiant poétique et, par conséquent, de la nécessité d'une vue globalisante de l'objet poétique, passible d'être parcouru dans tous les sens (voire directions) – lecture "tabulaire" (Groupe μ, 1977).

c) Postulat de la spatialité intrinsèque de la poésie malgré son encadrement habituel parmi les arts temporels. Son statut, redéfini, doit être celui d'un art spatio-temporel. Cela vient, d'une part, du fait que l'objet poétique, dans sa réalité physique, occupe une certaine portion de l'espace-temps d'autre part, du fait que l'écriture c'est du mouvement et le mouvement retrace des trajectoires dans l'espace.

d) Postulat de l'iconicité de la poésie qui constitue une image "une maquette, une esquisse, un échantillon de la réalité globale, un univers en réduction" (Groupe μ, 1977, p. 81), une mise en scène, au sens pictural. Cette iconicité va de pair avec l'aspect diagrammatique du langage poétique.

La fait d'avoir surtout employé plutôt "poésie" et "poétique" n'implique pas que ces quatre postulats et les autres considérations faites ci-dessus ne sont valables que pour ce qui conventionnellement s'appelle "poésie" c'est-à-dire les formes versifiées. Cela d'abord parce que le concept de "poésie" déborde ces formes-ci, des éléments de poéticité étant présents également dans le discours en prose. La chose est d'autant plus valable pour Nerval, à propos de qui on a souvent remarqué cette absence de frontière entre les deux domaines – prose, poésie. Il est, par excellence, poète dans tout ce qu'il a écrit et sa prose (même narrative) est une forme non-versifiée de poésie. Les instruments du chercheur doivent par conséquent s'adapter à cette espèce de prose poétique ou de poésie prosaïque, en évitant toute idée préconçue ou les grilles toutes faites ("On dira que nous ne savons écrire qu'en prose. Mais où est le vers?... dans le mesure, dans la rime, – ou dans l'idée?" I, 466). Ce qui nous intéresse c'est justement dans quelle mesure l'aspect graphique est capable d'intensifier, de constituer une réverbération du sens profond et global du texte. Evidemment, cet effet de réverbération est plus spectaculaire dans les textes vérsifiés, la disposition vérsifiée de la substance linguistique étant plus apte à dessiner une *image*, une *figure* (sens propre) du poème. Nous ne pensons pas seulement aux cas limite à valeur expérimentale, tels les calligrammes, le lettrisme ou la "poésie concrète", bien que ses formes puissent confirmer certains principes avancés ici. Il ne s'agit pas non plus d'une spéculation mimographique sur la forme des lettres, telle que celles passées en revue par G. Genette (1976). Nous sommes persuadé, au contraire, que cette dimension iconique existe, dans les formes de poésie apparemment les plus "innocentes" et les plus conformes à une tradition rhétorique. L'iconicité du poème n'est pas toujours particulièrement exhibée. Par contre, elle semble s'insinuer à la globalité du phénomène poétique, étant surtout une question de distribution d'un certain type d'éléments matériels – majuscules, italiques, signes de ponctuation, blancs typographiques – dans la substance linguistique organisée; elle semble travailler souterrainement le texte, en lui imposant une *figure*. Le poème est encore privilégié, de ce point de vue, par sa brièveté qui permet une perception visuelle simultanée de l'ensemble, condition, entre autres, de la lecture tabulaire.

Pourtant, dans les textes en prose aussi, l'aspect graphique peut constituer un programme de lecture et un indicateur de genre. Pour les espèces narratives, les effets de réverbération sémantique du graphisme, se réalisent surtout dans la *forme imprimée* du texte (Mureșanu Ionescu, 1981 b). Nous devons obligatoirement envisager cette hypostase du texte narratif, étant donné que la lecture "officielle" (donc l'acte communicationnel) ne s'opère que sur elle, que certains effets ne sont possibles qu'à ce niveau. A notre avis, les études de narratologie doivent, à l'heure actuelle, inclure un chapitre consacré à l'analyse de la dimension (typo) graphique des textes narratifs, des plus petites unités (lettres, signes de ponctuation) jusqu'à l'ensemble du livre conçu comme objet culturel intégré à un circuit jalonné d'une série de relais spécifiques (éditeur, typographe, lecteur, etc.). Admettons implicitement que l'entrée en fonction de chacun de ces relais, quelle qu'en soit la nature, ajoute quelque chose ou modifie, en tout cas, de quelque manière, le sens.Une première articulation du chapitre respectif devrait donc être centrée autour de la relation écrivain-texte (devenu livre par l'impression). La deuxième articulation inclut des aspects situés sur l'axe texte-lecteur, impliquant la réception ainsi que des éléments de sociologie littéraire. Une telle approche se subordonne à une sémiotique du texte imprimé qui circonscrit de façon de plus en plus précise sa place et son statut à l'intérieur du domaine plus large de la sémiotique graphique.

Dans une étape de spécialisation si rigoureuse des études subsumées à la science de la littérature, il s'impose que la textologie et la narratologie accordent la place méritée aux investigations ayant pour objet la dimension graphique du phénomène littéraire. Si l'on peut parler, quant à l'auteur, d'une "imagination scripturale" allant parfois jusqu'a la génération du texte de sa propre substance, de l'acte même d'écrire, on doit parler également d'une "interprétation scripturale" ayant à rendre compte d'un ensemble spécifique de problèmes. Dans quelle mesure les éléments graphiques peuvent-ils être considérés comme critères de typologisation générique des textes narratifs (à côté, bien sûr, des autres critères déjà inventoriés)? Quels sont les niveaux et les unités d'analyse (typo) graphique de la narration? Quelle est la portée de l'implication sémantique de ce type d'éléments dans la constitution d'un sens global de

l'œuvre? Dans quelle mesure le lecteur est-il conscient de ces phénomènes et comment influencent-ils l'acte de la réception d'un texte narratif? – Ce sont quelques questions seulement qu'une telle démarche devrait intégrer à un projet systématique. Comme on le suggérait ci-dessus, pour une compréhension correcte, l'ensemble de problèmes que nous proposons doit être projeté sur la toile de fond d'un certain modèle de pensée qui a pu être appelé *raison graphique* (J. Goody, 1979) et, de même, rapporté à la spécificité de la communication écrite. L'écriture a modifié non seulement la nature des processus de communication mais aussi la façon de *stocker*, d'ordonner et de manipuler l'information, le mot comme objet durable remplaçant le signal auditif évanescent. Le langage écrit n'est pas seulement une reproduction, une extériorité, un doublage visuel de l'oral mais il *transforme*, par sa simple intervention, la nature même de la pratique de la langue. L'écriture, puis l'imprimerie, ont mené à une standardisation, à une dépersonnalisation et à un nouvel ordre des produits spirituels, passibles d'être répartis en classes. C'est un phénomène qui, dans le domaine littéraire, est, dans une large mesure, responsable de l'apparition des genres. On rencontre évidemment des formes standardisées, plus nombreuses et plus typiques (clichés, formules, topoi), aussi (ou surtout) dans la littérature orale (médiévale, folklorique). Mais la standardisation par l'écriture et l'imprimerie implique un contrôle plus marqué de la substance linguistique car elle engage des surfaces plus amples d'énoncé, à la limite – sa totalité. Cela entraîne une connaissance plus raffinée de ses mécanismes de fonctionnement et, par là, une dissociation des nuances et des valences sémantiques et, paradoxalement en apparence, au niveau le plus haut de clarification, de nouveau ambiguïsation, donc poétisation. L'approche du discours narratif dans une perspective (typo)graphique se placera sous le signe de ces repères. L'identification, à ce niveau, de certains traits qui confèrent l'appartenance générique situe une telle recherche dans la sphère d'une poétique des genres. L'un des buts sera, à l'intérieur de l'aire narrative, la tentative d'ordonner les différents types de récits en connexion avec une certaine orientation thématique.

Le critère graphique intervient dans la plupart des définitions du texte sous la forme de la *délimitation* spatiale par rapport à un non-texte ou

sous la forme de la *limitation* par rapport à sa propre cohérence interne – le texte a un début et une fin. Deux dissociations s'imposent qui deviennent aussi éléments de définition:

a) **vers / prose**. A l'exception de certaines manifestations de la littérature médiévale, les genres narratifs (roman, nouvelle) sont rédigés en prose, ce qui veut dire que la page est entièrement occupée par la matière linguistique (écrite). A cette "plénitude" peut correspondre, sur le plan du signifié, l'aspiration du roman à la totalité, souvent soulignée, la tendance à embrasser le plus possible de la vie d'une société, individus, etc. On doit mentionner ici certains textes hybrides, qui combinent les séquences en vers et en prose ou intègrent des fragments de poèmes (Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, Nerval, *Angélique*). Ce sont des textes qui transgressent les limites d'un certain genre étant jugés comme "inclassables";

b) **bref / long**. Le roman doit être en général de proportions étendues (on se rappelle la définition quantitative de Forster: "toute œuvre de fiction qui dépasse 50.000 mots sera un roman" – *Aspects du roman*) ou celle donnée au début du siècle par un célèbre historien de la littérature, Ch-M. Des Granges: "Un *roman* aujourd'hui, c'est un volume d'environ 300 pages en prose... " (*Histoire illustrée de la littérature française*, 1916 (1930) p. 878). L'opposition est opératoire surtout à l'intérieur de l'aire du discours narratif, servant à établir l'opposition roman / prose courte (à son tour, de plusieurs types non identifiables graphiquement) ou roman / nouvelle. Dans ce cas, le critère graphique et quantitatif peut faire place à une certaine ambiguïté (un roman court pouvant être confondu avec une nouvelle et le contraire), c'est pourquoi la corroboration avec d'autres critères de typologisation s'impose. Un roman, "long" par définition, peut être plus ou moins long, comportant un nombre variable de chapitres, parties, cycles, volumes ou ne comportant pas de telles coupures. En fonction de ce mode d'organisation, on peut distinguer plusieurs types de romans. Mentionnons les espèces particulières pour lesquelles la division en segments plus ou moins égaux est obligatoire: le roman épistolaire et le roman feuilleton, passibles d'être prolongés à l'infini. On en trouve des exemples privilégiés chez Nerval. On pourrait même dire que le fragmentaire et la segmentation sont une dominante de l'écriture nervalienne. Sa préférence pour ces genres s'explique peut-être

par sa disposition "organique" à la cassure, au désuni qu'il fuit d'ailleurs vainement. Tous ses textes, sans exception, sont un assemblage de petits textes plus ou moins autonomes qui ne révèlent pourtant entièrement leur sens qu'intégrés à l'ensemble. Serait-ce encore l'une des causes de son échec devant le roman – cette incapacité d'unir convenablement les parties?

L'opposition bref / long peut encore être opératoire dans le cadre d'un certain genre, au niveau des paragraphes, pouvant servir à distinguer visuellement les différents procédés: dialogue, scène, description, monologue.

L'analyse (typo)graphique de la narration doit prendre en considération les classes suivantes d'unités d'analyse:

a) **La ponctuation**. On se trouve devant un aspect strictement scriptural dont l'histoire commence, en fait, avec l'invention de l'imprimerie. Si la ponctuation ne peut être considérée en elle-même comme critère de typologisation, elle est estimée décisive pour la compréhension du sens et l'on peut parler d'une spécificité de la ponctuation en fonction des genres. On a dit "le style c'est l'homme même". "La ponctuation est encore plus l'homme que le style", affirme George Sand (Lettre à Charles Edmond, 1871), en guerre perpétuelle avec les typographes irrespectueux envers la ponctuation souhaitée, et pour cause, par l'auteur. La ponctuation devient l'empreinte matérielle de l'auteur dans le texte, personnalisation, allant de l'absence volontaire de ponctuation jusqu'à l'invention de nouveaux signes lorsque ceux existants s'avèrent insuffisants. Mais, chose encore plus digne d'être prise en considération, et en même temps strictement conditionnée par la forme imprimée du texte, les romanciers (et non seulement les poètes) sont sensibles à la dimension idéographique des signes de ponctuation qui contribuent par leur présence à dessiner la figure du texte, à construire une "motivation" provisoire, ayant la source dans l'iconicité intrinsèque du langage littéraire. Certains signes sont investis d'un rôle important dans la logique de la construction narrative: les guillemets, dans le jeu intertextuel de la citation, diverses modalités graphiques d'introduire le dialogue en indiquant des niveaux narratifs différents (exemples: Diderot, *Jacques le Fataliste*, Nerval, *Angélique*). La ponctuation nervalienne présente des particularités très intéressantes et c'est un aspect encore trop peu pris en considération par l'exégèse. Le

choix et la distribution des signes de ponctuation sont fortement conditionnés par le sens global du texte et la différenciation, en fonction des types de discours pratiqués, très évidente.

b) **Les caractères typographiques**. Il est important, pour le sens global du texte de choisir des caractères typographiques appropriés – ils connotent une idéologie, une option, devenant en même temps des signes d'appartenance. On est cette fois-ci dans la sphère du typographique pur car ce type d'effets ne peuvent se réaliser que dans la forme imprimée du texte. Parmi les phénomènes de ce genre, ceux qui ont bénéficié jusqu'à présent de la plus grande attention sont les oppositions majuscule / minuscule et romain / italique.[4] Les deux effets sont très sollicités par Nerval et fortement investis sémantiquement. L'emploi de l'italique est considéré surtout comme un élément de clivage et de différenciation, introduisant un bruitage dans la narration. Ayant un effet démarcatif, les mots imprimés en italiques forment à l'intérieur du texte cadre un supra- ou un sous-texte, un réseau systématique à fonction indicatrice qui embraye le premier sur un certain système de valeurs. Les deux oppositions mentionnées ont des effets différents dans les différents types de discours pratiqués par Nerval: onirique, fantastique, magique, récit de voyage, prose poétique, etc.

c) **L'orthographe**. Pour Nerval qui signe plusieurs lettres "A Dieu" ou qui se croit un "oiseau rare" (L. 242) puisque son nom (Gérard) peut encore s'écrire "geai rare", la façon d'orthographier les vocables (les noms propres surtout – Lorély est un avatar d'Aurélia-l'Aurélie) est de première importance.[5] Dans ce cas, l'effet sonore est nul, la charge sémantique étant perceptible exclusivement au niveau visuel. Selon la terminologie des rhétoriciens de Liège, on se trouve dans le domaine des métaplasmes, plus précisément des métagraphes, des altérations appliquées à la substance graphique et ayant des implications sur le sens global. Les écarts orthographiques sont très fréquents chez Nerval. Ils peuvent être classés en deux catégories: involontaires (probablement) dans sa correspondance surtout, trahissant dans ce cas un certain désordre psychique et intellectuel, et volontaires, visant un certain effet de sens. Ceux-ci s'inscrivent dans l'ample travail nervalien sur la substance linguistique dont les scintillements exercent sur lui une fascination irrésistible. Le plaisir de jouer avec sons, lettres, dessins et autres signes

graphiques l'attire plus que toute autre activité. Les façons multiples dont il modèle son propre nom, réel ou inventé, en sont une preuve. Selon certaines opinions même, il n'a jamais été un vrai initié aux mystères de la cabale ou autres mais un amoureux des langues secrètes et étranges, des pratiques permettant le déguisement et la transposition du moi dans une autre forme, par l'intermédiaire d'un système sémiotique, qu'il soit d'essence linguistique, gestuelle, vestimentaire ou alimentaire. Les voyages ne seront, comme on le verra, qu'une traversée et une appropriation des nouveaux codes qui s'offrent au voyageur.

d) **La page**. Cet élément composant et condition d'existence du livre peut être employé différemment par l'écrivain (notons qu'ici et dans tout ce chapitre, dans une certaine mesure, tout au long de l'exposé, "écrivain" doit être pris aussi dans son sens propre de celui qui écrit). La page "normale" exploite l'espace par la disposition d'un certain nombre de paragraphes qui présupposent des alinéas donc des espaces blancs. L'espace blanc peut prendre encore d'autres formes et le discours narratif exploite aussi ce genre de possibilités visuelles s'étendant entre les deux limites: la page tout à fait blanche mais non celle qui sépare des chapitres et des parties mais celle qui doit être "lue", ayant un statut égal à celui des pages écrites et la page tout à fait pleine par l'absence totale des alinéas et des coupures pratiquée par García Márquez ou Alejo Carpentier, par exemple. Chez Nerval, la page est soumise à un morcellement progressif, allant presque jusqu'à la désintégration et à l'éparpillement de la substance graphique (v. infra, ch. IV).

e) **L'image**. En général, le texte narratif ne comporte pas d'images. Si elles existent, le plus souvent, elles n'ont pas été dans l'intention de l'auteur, ne sont pas exécutées par lui et sont d'habitude l'emblème des éditions populaires s'adressant surtout à un public insuffisamment mûr (contes, romans d'aventures pour adolescents) ou insuffisamment cultivé (romans sentimentaux et populaires) pour qui le texte, la lettre ne suffisent pas à une visualisation mentale.[6] La narratologie (typo)graphique doit, par contre, envisager les textes narratifs accompagnés par les dessins de l'auteur lui-même et à propos desquels on fait des références dans le texte (exemple A. de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*). Dans ce cas, l'éditeur, quelle que soit sa vision, est obligé de respecter tout à fait ces

compléments du texte, porteurs de sens par eux-mêmes et, au cas d'une traduction en une autre langue, ceux-ci sont des éléments fixes, inchangeables. Dans l'iconographie narrative pourrait encore être intégrée, pour la raison qu'elle influence (au sens d'un écart) le rythme visuel de la page, la reproduction dans le texte des "documents authentiques": affiches, annonces, quittances, actes officiels, écriteaux, enseignes, etc. Une lecture complète doit nécessairement prendre en considération l'insertion sémantique de ces extra-textes dans le message global.

Chez Nerval, les exemples de ce type sont nombreux surtout dans les textes qui illustrent ce que nous appellerons par la suite "la littérature de la traversée" (du regard) – *Les Nuits d'Octobre, Voyage en Orient, Lorely, Notes de voyage*, etc. Le voyageur, celui qui balaie du regard les décors autour de lui, décrit, reproduit, aussi fidèlement que possible, "daguerrotype" (verbe) la réalité, pour employer un terme nervalien. Quant aux dessins de sa main, on en connaît quelques-uns. Parfois, des signes énigmatiques apparaissent sur ses manuscrits, pas toujours reproduits par les différentes éditions (à tort sans doute). Deux textes seulement, mais non littéraires (L. 31 à Alexandre Dumas et L. 97 à Théophile Gautier) comportent des dessins intégrés au texte: la première, un schéma en forme d'évantail représentant la forme de la ville de Karlsruhe, la deuxième, quatre images orientales: le Kiosque de Rodda, plates-bandes et bosquets de différentes formes. Ce qui importe c'est l'intérêt de Nerval pour l'image, sa tendance à en compléter le texte, sa sensibilité à la visualité du monde. Notons qu'il fut encore l'un des premiers photographes. Dans la lettre 97 on peut lire: "Je regrette de ne pouvoir t'envoyer mon épreuve daguerrotypée de ce dernier [un pavillon] qui est à Schoubra; quelque peintre t'en donnerait le dessin" (I. 923). Dans le *Voyage en Orient* on rappelle souvent qu'il transporte avec lui un daguerrotype qui est d'ailleurs parfois source de mésaventures.

L'approche (typo)graphique en général, avec tous les aspects que nous venons de signaler est plus que justifiée dans le cas de l'œuvre nervalienne. Les raisons en sont multiples. D'abord il y a, chez Nerval, toute une mythologie (voire culte) de la chose écrite, qu'il s'agisse de lettres, chiffres ou autres inscriptions. La chose écrite devient toujours signe pour lui – au sens sémiotique et au sens mystique. Ou bien, doit-on par-

ler, dans son cas, d'une sémiotique mystique? Un chiffre, une lettre lui annonce toujours quelque chose ou éclaircit un événement passé. Tout est traduisible, selon lui, en un "alphabet magique" qui devient la clé universelle de la connaissance et le but de sa quête c'est de trouver le signe juste, la relation idéale entre les signes. Ecoutons-le monologuer dans *Aurélia*:

> "Toutefois, me disais-je, il est sûr que ces sciences [la cabale] sont mélangées d'erreurs humaines. L'alphabet magique, l'hiéroglyphe mystérieux ne nous arrivent qu'incomplets et faussés soit par le temps, soit par ceux-là mêmes qui ont intérêt à notre ignorance; retrouvons la lettre perdue ou le signe effacé, recomposons la gamme dissonante, et nous prendrons force dans le monde des esprits.
>
> C'est ainsi que je croyais percevoir les rapports du monde réel avec le monde des esprits" (I, 387).

Cette dominante de la pensée nervalienne se convertit également en un intérêt permanent, théorique et pratique, pour les problèmes de l'imprimerie. Les personnages préférés de Nerval, plutôt des alter ego, sont imprimeurs: Restif de la Bretone, à qui Nerval consacre un chapitre des *Illuminés, Les Confidences de Nicolas*. Gérard est fasciné par "les mots bizarres, quoique expressifs", par "la singulière phraséologie qui se joint aux hardiesses de l'orthographe pour rendre difficile la lecture" (II, 1096) des textes de ce romancier – typographe qui imprime lui-même ses livres. Il n'est sans doute pas non plus resté indifférent aux projets réformistes de Restif, tous marqués de l'emblème "graphe" – le *Pornographe*, le *Mimographe*, l'*Anthropographe*, le *Thermographe*, le *Glossographe*[7]; Laurent Coster, héros de la pièce L'*Imagier de Harlem*, avatar de Faust, est, selon Nerval, le véritable inventeur de l'imprimerie, avant Gutenberg "type général de l'inventeur d'une grande chose contrarié par le mauvais esprit" (I, 1014, L. 192). Et Gérard lui-même qui devient inventeur du "Stéréographe ou nouvelle machine à imprimer au moyen de rangées alphabétiques mobiles", pour laquelle on lui délivre un brevet d'invention, daté du 9 octobre 1844. L'appareil est reproduit, avec le texte de sa description, signé Gérard Labrunie de Nerval, par Jean Richer (1963, pp. 157-161). Nerval y pratique un type de *discours technologique*, s'inscrivant, conformément à la classification de Ch. Morris (1946, ch. 5) dans la catégorie des discours prescriptifs-informatifs.

Le jeu avec chiffres, lettres et autres signes est, comme on l'a vu, particulièrement cher à Nerval. Et ce n'est jamais un jeu innocent. Exemples:

> – "... Un soir, vers minuit, je remontais un faubourg où se trouvait ma demeure, lorsque, levant les yeux par hasard, je remarquai le numéro d'une maison éclairé par un réverbère. Ce nombre était celui de mon âge. Aussitôt, en baissant les yeux, je vis devant moi une femme au teint blême, aux yeux caves, qui me semblait avoir les traits d'Aurélia. Je me dis: «C'est *sa mort* ou la mienne qui m'est annoncée!»" (A, I, 391)

Il s'agit de ses 33 ans, âge initiatique et indiqué par un chiffre fatal, formé de deux "3" (v. infra, le modèle triadique).

– Sur le manuscrit d'un des poèmes les plus significatifs de Nerval, *Rêverie de Charles VI*, au-dessus du mot final "nuit" ("Et – viens à moy, mon fils... et n'attends pas LA NUIT!!!" – I, 41) est inscrit le nombre 52 et une croix potencée. Nerval est persuadé que la *nuit* de la mort surviendra pour lui entre 1852 et l'année de ses 52 ans (1860), parce que le nombre 13 gouverne sa vie et que 52 = 13 × 4. Il fut trouvé pendu, le matin du 26 (double de 13) janvier 1855 (J. Richer, 1947).

Coïncidences banales – c'est bien possible. Cela n'empêche pas Gérard d'y voir des clés de sa vie, de son œuvre, de poursuivre partout les correspondances significatives. L'exégèse s'est efforcée de mettre en évidence la place occupée dans la pensée nervalienne par l'arithmosophie qu'il a pu connaître par la lecture des ouvrages d'Athanasius Kircher (v. J. Richer, 1947).

Que Nerval fût ou non un véritable initié, peu importe. Ce qui compte c'est que sa pensée est par excellence *analogique*, donc *poétique*, de même que le regard transfigurateur et totalisant dont il perçoit le monde:

> "Le langage de mes compagnonos avait des tours mystérieux dont, je comprenais le sens, les objets sans forme et sans vie se prêtaient eux-mêmes aux calculs de mon esprit; – des combinaisons de cailloux, des figures d'angles, de fentes ou d'ouvertures, des découpures de feuilles, des couleurs, des odeurs et des sons, je voyais ressortir des harmonies jusqu'alors inconnues (...) Tout vit, tout agit, tout se correspond; les rayons magnétiques émanés de moi-même ou des autres traversent sans obstacle la

chaîne infinie des choses créées; c'est un réseau transparent qui couvre le monde et dont les fils déliés se communiquent de proche en proche aux planètes et aux étoiles" (A, I, 403).[8]

Comme on verra par la suite, cela n'a pas laissé de marquer l'architecture secrète de son œuvre. Les correspondances vont encore plus loin – au-delà des rapports parallèles et simultanés chiffres-monde, lettres-monde, il y a le rapport doublement médiatisé entre les deux langages – chiffres et lettres – traduisible l'un dans l'autre. (Pour des exemples, v. J. Richer, 1947)

L'écriture, à côté de toute une foule d'autres signes, s'interpose entre lui et le monde comme un écran et comme un filtre à la fois. Dans un sens ou dans l'autre, tout doit passer par là, qu'il s'agisse de l'écrit des autres donc la lecture (Nerval est un grand lecteur et toute son œuvre s'érige sur des sources livresques) ou de son propre écrit qui devient à son tour objet de réflexion. Selon Jack Goody (1979) c'est justement l'écrit qui favorise le développement de cette activité métadiscursive car "l'écriture met une distance entre l'homme et ses actes verbaux" (p. 250). Il peut examiner ce qu'il dit plus objectivement. Il peut s'écarter de sa propre création, la commenter et même la corriger, car on a, face à l'écrit, une attitude différente de celle qu'on a devant un énoncé oral. A partir de cette idée, on pourrait conclure qu'une métalittérature, apanage de la modernité, n'est possible qu'après la formation d'une "raison graphique". La conscience critique se trouve, dans ces conditions, considérablement accrue. L'écriture est capable d'"objectiver" le discours, ce qui permet l'abstraction et la décontextualisation du savoir. Comme on le sait, la philosophie et surtout la logique sont étroitement liées à l'écriture, presque inconcevables sans elle. Il en va de même des genres littéraires de plus en plus formalisés, de plus en plus consolidés par l'écriture.

Une articulation s'impose ici avec le point de vue logico-philosophique dont nous nous sommes réclamé dès le début. Nous avons pu assimiler la littérature à une argumentation et même à une démonstration. En tant que telle, elle est soumise à un degré plus ou moins élevé de formalisation. A mesure que la théorie s'axiomatise et se formalise, la démonstration gagne des formes invariables supposant des procédés

standardisés, indépendantes par rapport aux préférences du sujet ainsi qu'aux caractéristiques de l'objet – c'est le niveau de la logique formelle (Botezatu, 1981, p. 15). Dans le cas du discours littéraire, les "formes invariables" et les "procédés standardisés" équivalent à la codification des *genres*, autre contrainte de la communication littéraire.

Comme on l'a déjà précisé, Nerval est de ceux qui, volontairement ou involontairement, contestent les genres existants. Mais pour que cette contestation puisse se produire il faut que la norme soit fortement constituée, car elle ne devient visible que grâce à ses transgressions (Todorov, 1978, a pp. 45-46). C'est pourquoi, la littérature moderne se trouve tiraillée par deux tendances apparemment contraires mais qui, au fond, se conditionnent réciproquement: d'une part des genres très codifiés, bénéficiant d'un ensemble de règles très fixes: d'autre part, la contestation des genres de leur intérieur, par des antigenres ce qui a permis de parler de la disparition des genres. De légers ajustements terminologiques ont donné l'illusion d'arranger les choses. Comme en le sait, la division des genres de l'ancienne rhétorique a été remplacée par la *typologie des textes* ou *la typologie des discours*. Dans cette perspective, les genres deviennent des *classes de textes*. Seulement, tout comme dans la relation texte / discours discutée ci-dessus, il faut tenir compte du fait qu'un genre peut être l'espace de rencontre de plusieurs types de discours, et un texte, l'espace de rencontre de plusieurs genres. Pour être plus clair rappelons encore une fois quelques définitions qui seront implicites dans notre discussion. Nous prenons le syntagme *type de discours* dans le sens que lui attribue Ch. Morris, c'est-à-dire comme des spécialisations du langage, (1946, p. 123), pouvant être classifiés selon deux critères principaux: a) la modalité de signification ("the modes of signfying") et b) les emplois des complexes de signes ("the uses of sign complexes"). Morris y distingue 16 types de discours (v. son tableau – 1946, p. 125). Limitons-nous à signaler le statut du discours poétique, (appréciatif-évaluatif), et rhétorique (formatif-évaluatif). Tout le long du chapitre Morris insiste sur le fait que la littérature doit être considérée comme un type spécial de discours, défini par le caractère concret des signes et qui est capable de communiquer et d'évoquer une expérience "entière" non seulement un de ses éléments. A la différence du discours scientifique,

forme de symbolisme référentiel, la littérature est un symbolisme évocatif.

Quant au genre, nous allons l'envisager comme "la codification historiquement attestée de propriétés discursives" (Todorov, 1978 a, p. 51), de sorte qu'il devient le lieu de rencontre de la poétique générale et de l'histoire littéraire événementielle. Les genres fonctionnent, d'une part, comme "horizon d'attente", pour les lecteurs, d'autre part, comme "modèles d'écriture", pour les auteurs. Ce qui s'impose c'est, en tout cas, le dépassement d'une vision dogmatique du genre. Il faut prendre en considération toute une série de déterminations thématiques, modales et formelles suffisamment variée et envisagée de sorte qu'elle puisse rendre compte de la complexité du phénomène appelé "genre" par une vieille convention. L'*architexte* proposé par Genette (1979) serait peut-être une solution car la notion a trait, en quelque sorte, à la fois à la trans-, méta-, et intertextualité. En tout cas, on envisage, et c'est là le point important, la relation d'inclusion qui unit chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressortit. Dans le langage de Nerval, très moderne à ce titre, les genres sont des "formes générales" et des "formes de style" (PCB I, 73) évoquées à propos des poètes de la Renaissance qu'il imite pendant sa jeunesse. Le chapitre V, *Primavera* des *Petits Châteaux de Bohême* est entièrement citable pour la conscience d'appartenance à une certaine famille poétique par l'intermédiaire des formes poétiques choisies.

Le texte est encore significatif pour le réseau intertextuel qui le couvre et l'attache à un système qui le définit par le fait même de l'intégrer.

Il est intéressant de constater que les deux versants signalés ci-dessus – visions du lecteur et de l'auteur – ne concordent pas toujours. C'est pourquoi, un texte peut changer de fonctionnalité et de statut, peut passer d'une classe à l'autre – ce sont autant d'aspects qui relèvent d'une pragmatique de la communication poétique. Si une recette de cuisine peut figurer dans une anthologie poétique c'est qu'elle est *perçue* en tant que telle et c'est le seul critère qui décide de son statut. Dans l'œuvre nervalienne, le phénomène est fréquent. En voilà quelque exemples:

– *Aurélia*, chef-d'œuvre nervalien et texte synthèse, considéré à présent comme exemple type de littérature onirico-fantastique ne fut au début qu'un document médical, à valeur thérapeutique, une sorte de

talking cure psychanalytique avant la lettre rédigé par Nerval sous la recommandation de son médecin qui espérait le délivrer ainsi de ses visions obsessives (v. L. 281–I, 1088).

– *Les Illuminés* était, selon l'intention initiale, un recueil d'"études critiques" sur quelques "excentriques" du XVIII-e siècle. C'est une entreprise qualifiée par Nerval lui-même (II, 938 – *La Bibliothèque de mon oncle*) de "physiologie morale" qui "vaut bien un travail de naturaliste, de paléographe, ou d'archéologue", n'étant en tout cas pas de la littérature. Leur statut n'est pas plus clair à présent – certains fragments sur Restif de la Bretone figurent dans des anthologies critiques. Pourtant, les spécialistes de Nerval se sont mis d'accord pour y voir soit des romans manqués, soit des (auto)biographies déguisées (v. infra) – donc de la littérature.

– Des lettres d'amour, publiée par la plupart des éditions sous le titre de *Lettres à Jenny (Colon)* ont pu fournir le noyau d'un futur roman (v. infra, Ch. IV). On peut supposer enore la possibilité contraire: des fragments d'un roman épistolaire non achevé ou manqué ont pu être donnés pour des lettres, afin de masquer l'échec de la construction romanesque.

Les raisons de ce changement de statut d'un texte peuvent être multiples, externes (extratextuelles), en tout cas, puisque le texte, en tant que tel, ne change pas. Nous avons retenu de la définition du genre citée ci-dessus (Todorov), l'allusion au contexte historique ("Par le biais de l'institutionnalisation, les genres communiquent avec la société où ils ont cours" – p.51). On sait encore que le texte est un "appareil translinguistique" (Kristeva) et le discours, une pratique sociale. Une formule très heureuse qualifie le texte de "chronotype" (Zumthor, 1972). Tous ces points de vue impliquent l'insertion du texte / discours / genre dans le texte général de la culture, dans l'intertexte des idéologies, ainsi que son rattachement à un moment donné de l'histoire – ce sera une dernière contrainte dont on devra tenir compte pour une intelligence plus complète du phénomène littéraire. Tout ce complexe situationnel oriente et sous-tend le choix du créateur et du consommateur, la textualité devient transtextualité – c'est la contrainte la plus éloignée apparemment, celle dont ils sont le moins conscients peut-être mais la plus impérative dans le fond.

3
Le modèle triadique

"Je frémis d'aller plus loin, car dans la Trinité réside encore un mystère redoutable..." (A, I,369).

On peut remarquer, chez Nerval, une véritable obsession, en tout cas une préoccupation constante pour le rapport entre la logique des nombres et celles des choses et, en particulier, pour le nombre trois (associé presque toujours à sept). Cela se manifeste dans l'œuvre non seulement par la mention et la présence effective du chiffre mais surtout par un mouvement constant de triplication perceptible au niveau des micro- et des macro-structures, soit purement et simplement sous la forme de trois articulations, soit dans le développement supérieur d'un multiple de trois, chose qui n'est peut-être pas fortuite dans une œuvre où tout est structuré rigoureusement et les parties se répondent en vertu d'une harmonie secrète. Quelques exemples se rapportant aux textes majeurs:

— *Les Chimères* – 2 articulations égales, formée chacune de six sonnets: 1° *El Desdichado, Myrtho, Horus, Antéros, Delfica, Artémis*; 2° *Le Christ aux Oliviers* (5 sonnets), *Vers dorés*;

— *Les Filles du feu* – 6 nouvelles (*Angélique*, formée de 12 lettres, *Sylvie, Octavie, Isis, Corilla, Emilie*)[9];

— *Aurélia* – 3 moments: Première partie, Seconde partie, *Mémorables*;

— *Les Nuits d'Octobre* – "l'histoire fidèle de trois nuits d'octobre" (I, 118, s.n.);

— *Les Illuminés* – 6 "études" consacrées à 6 "excentriques": *Le Roi de Bicêtre*, (Raoul Spifame) *Histoire de l'abbé de Bucquoy, Les Confidences de Nicolas* (Restif de la Bretone), *Jacques Cazotte, Cagliostro, Quintus Aucler*;

— *6 Prophètes Rouges* (Buchez, Lamennais, Mickiewitz, P. Leroux, Proudhon, Considérant);

— *Petits Châteaux de Bohème: Premier Château, Second Château, Troisième Château* – 3 articulations symbolisant les trois âges du poète (l'association avec 7 est explicite dans la troisième partie: "nous en pos-

sédons au moins sept de ceux-là châteaux pendant le cours de notre vie errante" – I,75). Comme on le verra par la suite, nous considérons ce texte-bilan comme un modèle, comme un miroir reflétant "en abyme" la structure globale de l'œuvre nervalienne dans sa totalité.

Il est parfaitement possible que ce soit par hasard – cela n'empêche pas qu'un ordre et un rythme ternaire s'installent au niveau du macro-texte, se propageant en cercles de plus en plus larges. Si l'on cherchait une explication, devrait-on mettre ce phénomène sur le compte du "tempérament trichotomique" de Nerval ou sur celui de la "perfection" du nombre 3? L'idée de cette perfection nous vient d'abord des pythagoriciens, pour lesquels 3, premier nombre impair, est parfait car c'est le premier qui ait début, milieu et fin. Le pythagorisme de Nerval, examiné un peu trop fugitivement par les exégètes (J. Richer, 1963) est synthétisé poétiquement dans le magnifique sonnet *Vers dorés* qui clôt le cycle des *Chimères* en le mettant rétrospectivement sous le signe de Pythagore – épigraphe: "Eh quoi! tout est sensible!". Ces idées éclairent son œuvre de l'intérieur, comme le feu central pythagoricien et c'est sous cette lumière qu'il faut percevoir les motifs-clé de l'œuvre nervalienne, depuis "le réseau transparent qui couvre le monde", l'analogie et l'harmonie universelle, à base numérique, le plus souvent, jusqu'à l'idée des existences successives et de la transmigration des âmes.

La perfection du nombre *trois* vient encore, pour Nerval, de son rapport avec un ordre cosmique et universel, ancestral et appartenant à la divinité:

> "car il faut bien remarquer (...) que chacun des grands dieux avait trois corps et était adoré sous les trois formes du ciel, de la terre et des enfers; cette triplicité ne peut avoir d'ailleurs rien de trop bizarre au jugement des esprits chrétiens qui admettent trois personnes en Dieu." (II, 1295).

Plusieurs fragments de la première section du *Voyage en Orient* sont très éloquents à cet égard (v. surtout ch. XVIII, *Les trois Vénus*, où il est question de la triple personnalité de la déesse de Cythère, correspondant aux trois régions du ciel, de la terre et des lieux souterrains).

Mais "reprenons pied sur le réel", pour employer des mots nervaliens, et revenons à l'idée de "tempérament trichotomique". L'expression est empruntée à Gerard Deladalle qui, dans son commentaire qui suit la ver-

sion française des textes de Peirce, qualifie de la sorte le philosophe américain par opposition au "tempérament dichotomique" de Saussure. En fait, l'étiquette s'applique aux deux (Nerval et Peirce) et les ressemblances qui les rapprochent ne s'arrêtent pas là. Nous tenons à préciser dès le début, en le soulignant instamment, qu'il ne s'agira pas d'une "comparaison" des deux auteurs ou des deux systèmes, ni d'une "application" au sens habituel du terme du modèle peircéen à l'étude de l'œuvre de Nerval mais d'une mise face à face de deux univers textuels et discursifs en tant qu'interprétants différents, mais homologues d'un même hypersigne[10], le monde. Autrement dit, des expériences similaires, favorisées probablement par des structures mentales et de tempérament semblables, prennent des formes de manifestation différentes dans le sens du type de discours adopté; elles sont donc communiquées, verbalisées, différemment: par le système logico-philosophique chez Peirce, par le discours littéraire, structuré dans le système de l'œuvre qui tend à reproduire celui du monde, chez Nerval.

Un premier rapprochement, et non le moins significatif, se réfère à la réception des deux œuvres (de Nerval et de Peirce).Dans les deux cas, on peut constater le même phénomène de "précession et d'at ente"[11]. Les deux œuvres sont venues "trop tôt" et leurs auteurs font figure de précurseurs – ce qu'ils sèment ne germera que beaucoup plus tard. C'est pourquoi ils ont été longtemps entourés d'un silence injuste et considérés comme mineurs et marginaux. Et, tout d'un coup, la redécouverte, l'intérêt croissant des spécialistes et même la mode.[12] Tout comme pour Nerval, qui est devenu "la plus grande figure du romantisme français, le seul véritable explorateur du rêve", (P. Gascar), on a fini par voir en Peirce, fondateur de la phanéroscopie, de la pragmatique et de la sémiotique, "l'un des plus grands philosophes de tous les temps" (K. Popper).

L'impression de confusion que l'œuvre de Peirce laisse parfois vient du caractère d'ébauche de certains textes, de certaines argumentations, état dû à son inaptitude organique d'achever les nombreux projets conçus. C'est un nouveau trait qui rapproche sa personnalité de celle de Nerval. Ils semblent, tous les deux, pris dans le même piège du paradoxe défini par Nerval lui-même dans son poème *Epitaphe*: "Il voulait tout savoir mais il n'a rien connu". Tous les domaines du savoir humain sont abordés tour à tour et simultanément car ils peuvent chacun rendre compte, en quelque façon, de l'harmonie universelle. Et si la diversité ne

fait pas éclater le système c'est qu'un point de vue unique vient imprimer la logique à l'ensemble – un aveu célèbre de Peirce en est témoin:

> "Sachez que depuis le jour où à l'âge de douze ou treize ans, je ramassais dans la chambre de mon frère aîné un exemplaire de la *Logique* de Whately et lui demandais ce qu'était la Logique et où, ayant reçu une réponse simple, je me jettais sur le sol, et me plongeais dans sa lecture, il n'a plus été en mon pouvoir d'étudier quoi que ce fût – mathématique, morale, métaphysique, gravitation, thermodynamique, optique, chimie, anatomie comparée, astronomie, psychologie, phonétique, économie, histoire des sciences, whist, hommes et femmes, vin, métrologie, si ce n'est comme étude de sémiotique." (Lettres à Lady Welby, p.56).

La perspective sémiotique unifiante explicite chez Peirce est implicite chez Nerval: son monde est un monde de signes passibles d'être classés et hiérarchisés selon le modèle peircéen. Une certaine vision du monde, une certaine "connaissance" peut transformer un monde neutre en un monde significatif car, comme le dit Peirce, "la fonction essentielle d'un signe est de rendre efficientes les relations inefficientes – non pas les mettre en action, mais établir une habitude ou une règle générale par laquelle elles agiront quand il le faudra". (Lettres à Lady Welby, p.30). En effet, le monde de Nerval, le seul possible et acceptable pour lui est l'"univers magique", gouverné par la loi générale et éternelle du symbole, un monde de types, légisignes chez Peirce, manifestés dans l'accidentel par une foule d'évenements individuels et éphémères – autant de "contremarques" sinsigne, instance ou réplique du type dans la terminologie de Peirce. Les deux univers (Peirce-Nerval et, encore une fois, chez le premier – explicite, nommé, décrit, chez le deuxième – implicite, imagé, vécu poétiquement) s'organisent selon une loi génératrice et fondamentale: le dialogue. Car la sémiose, Peirce l'a montré, est essentiellement dialogique, chaque signe étant infiniment traduisible, dans une succession théoriquement infinie d'interprétants (v. infra), de sorte que tout devient une conversation générale et continuelle dans la "communauté" des signes. Le but et l'orientation du système sont la réalisation d'un continuum de relations intersignes selon une logique parfaite et se suffisant à elle-même mais pourtant, perpétuellement prête à changer de forme sous l'action des éléments extérieurs. Les formes du dialogue peuvent être multipliés: une place cen-

trale est occupée dans les deux cas par le couple doute-croyance. Celle-ci est censée contrebalancer celle-là, celle-là pose les questions, celle-ci donne les réponses, tâche d'annihiler les vacillements provoqués par celle-là. Et qu'est-ce que, sinon ce dialogue, la quête permanente de Nerval, sa soif de certitudes, de points fixes, de repères sûrs?

Une autre forme du dialogue est le jeu de forces se développant entre les deux mondes que tout homme habite: le monde externe et le monde interne. Ecoutons les deux voix:

Nerval:

> a) "Le *macrocosme*, ou grand monde, a été construit par art cabalistique; le *microcosme*, ou le petit monde, est son image réfléchie dans tous les coeurs" (A, I, 411, souligné par Nerval).
>
> b) "De ce moment, je m'appliquais à chercher le sens de mes rêves, et cette inquiétude influa sur mes réflexions de l'état de veille. Je crus comprendre qu'il existait entre le *monde externe* et le *monde interne* un lien; que l'inattention ou le désordre d'esprit en faussaient seuls les *rapports apparents*, – et qu'ainsi s'expliquait la bizarrerie de certains tableaux, semblables à ces grimaçants d'objets réels qui s'agitent sur l'eau troublée." (A, I, 413, s.n.)
>
> c) "Je ne demande pas à Dieu de rien changer aux événements, mais de *me changer relativement aux choses*; me laisser le pouvoir de créer autour de moi un univers qui m'appartienne, de diriger mon rêve éternel au lieu de le subir. Alors, il est vrai, je serai Dieu." (PV, I, 429, s.n.)

A quoi, il faut rattacher ses nombreuses affirmations quant au monde du sommeil, synthétisées toutes dans le célèbre incipit d'*Aurélia*: "Le Rêve est une seconde vie" (I, 359)

Peirce:

> a1) "Nous vivons dans deux mondes, *le monde des faits et le monde de l'imagination*. Chacun de nous a coutume de penser qu'il est le créateur de son monde de l'imagination, qu'il n'a qu'à prononcer son fiat et que les choses existeront, sans résistance ni effort; (...) Pour cette raison, nous appelons *le monde de l'imagination le monde interne, le monde des faits le*

monde externe. Dans ce dernier, chacun de nous est le maître de ses muscles volontaires et de rien de plus. Mais l'homme est rusé et il s'arrange pour faire de ce peu plus qu'il n'a besoin. Outre cela, il se préserve des angles de la dure réalité en revêtant un habit de contentement et d'accoutumance. Si n'était ce vêtement il découvrirait de temps en temps son monde interne violemment boulversé et ses fiat mis en échec par de brutales incursions d'idées du dehors. J'appelle cette modification imposée de force à nos façons de penser, l'influence du monde des faits ou *expérience*. Mais il ravaude son habit en devinant ce que seront probablement ces incursions et en excluant avec soin de son monde interne, toutes les idées qui seront probablement bouleversées. Au lieu d'attendre que l'expérience survienne à des moments peu propices, il la provoque quand elle ne peut pas faire de mal et *change le gouvernement de son monde interne en conséquence*" (1.321, pp. 92 – 93, sauf le mot "expérience", s.n.)

b1) "*tout homme habite deux mondes*. Ces derniers se distinguent directement par leur apparence différente. Mais la plus grande différence, et de loin, est que l'un de ces deux mondes, *le monde intérieur*, exerce une pression comparativement légère sur nous, bien que nous puissions par des efforts directs, si légers qu'ils sont à peine perceptibles, le changer grandement, en créant et en détruisant en lui des objets existants; tandis que l'autre monde, *le monde extérieur*, est pour nous plein de pressions irrésistibles et nous ne pouvons pas du tout le modifier, sauf en exerçant sur lui un genre particulier d'effort, et encore très légèrement même de cette façon." (5 474, p.129, s.n.)

c1) "(...) on peut définir la conscience comme un tas de prédicats non relatifs, de qualité et d'intensité fort divers, qui sont symptomatiques de *l'interaction du monde extérieur* – le monde de ces causes qui exercent une action excessivement contraignante sur les modes de conscience, avec trouble général équivalent à un choc, et sur lesquelles on ne peut agir, que faiblement et seulement par un genre spécial d'effort musculaire – et *du monde intérieur, apparemment dérivé du monde extérieur*, et se prêtant à l'effort direct de différents genres, sans beaucoup réagir; *l'intéraction de ces deux mondes* consistant principalement en action directe du monde extérieur sur le monde intérieur, et en action indirecte du monde intérieur sur le monde extérieur par l'opération des habitudes". (5493, pp.137-138, s.n.)

Résumons: les deux pensent qu'il y a deux mondes dans lesquels l'homme existe simultanément: l'un externe ou extérieur, grand (macrocosme) qui est le monde des faits, des événements et l'autre, interne ou

intérieur, le petit monde (microcosme), le monde de l'imagination. Celui-ci peut encore être considéré comme "l'image" dérivée intériorisée du premier. Entre eux s'établissent des rapports actifs, des "liens" (Nerval, b.), une "interaction" (Peirce, c1) perpétuelle. Mais bien que le monde intérieur dépende du monde extérieur ("son image réfléchie" Nerval, a), le premier peut se créer une sorte d'autonomie, prendre des formes démésurées, "bizarres") ce qui peut mener à une rupture de l'équilibre, à un renversement des rapports naturels. Le point culminant et la révolte suprême contre "l'action directe du monde extérieur sur le monde intérieur" (c1) est la tendance de celui-ci d'inonder celui-là, en termes nervaliens "l'épanchement du songe dans la vie réelle" (I,363). Les rapports faux apparaissent aux moments d'"inattention" et de "désordre d'esprit" (b). Pour éviter ce renversement, il est important que la conscience exerce une fonction d'autocontrôle. C'est peine perdue que d'essayer de changer les événements (c) extérieurs car notre seule arme c'est "l'effort musculaire" (c1). En revanche, nous pouvons "changer grandement" (b1) le monde intérieur, nous pouvons "diriger le rêve, au lieu de le subir." (c). Ce n'est que de cette façon que l'équilibre est rétabli. Un système philosophique ou une œuvre littéraire sont l'image de la façon dont l'homme "arrange" son monde intérieur afin de se préserver des angles de la dure réalité "en revêtant un habit de contentement et d'accoutumance" (a1), en créant "autour de [soi] un univers qui [lui] appartienne" (c).

Remarquons enfin les types différents de discours (malgré la coïncidence de certains termes) que les deux auteurs adoptent pour exprimer les mêmes idées: formule concentrée, aphoristique chez Nerval, argumentation étendue, répétitive, analytique chez Peirce; tension poétique et implication personnelle (pronom "je") chez le premier, ton neutre, scientifique, descriptif et détaché, généralisant chez le second ("nous" – le "je" est celui de l'analyste extérieur au problème); beauté de la phrase, rythme et symétrie des articulations capables d'émouvoir chez Nerval, développement logique capable de convaincre, sans souci de la beauté formelle chez Peirce.

Les deux mondes, quels que soient leurs noms, sont régis par les lois d'un système logique ternaire: tous les phénomènes ou *phanérons*, dans la terminologie de Peirce, peuvent être classés en catégories phanéro-

scopiques, comme il suit:

> "La Priméité est le mode d'être de ce qui est tel qu'il est, positivement et sans référence à quoi que ce soit d'autre.
>
> La Secondéité est le mode d'être de ce qui est tel qu'il est par rapport à un second, mais sans considération d'un troisième quel qu'il soit.
>
> La Tiercéité est le mode d'être de ce qui est tel qu'il est en mettant en relation réciproque un second et un troisième. J'appelle ces trois idées des catégories cénopythagoriciennes" (8, 328, p. 22) – donc néopythagoriciennes.

On ne peut ne pas être frappé par ce nouveau point de convergence avec la pensée nervalienne – le néopythagorisme (v. supra).

Avant de développer les implications des trois classes et la fertilité de cette perspective pour l'approche du discours littéraire et du discours nervalien en particulier, attardons-nous un peu sur l'importance du nombre trois pour le système de Peirce. En fait, pourquoi trois catégories et non pas plusieurs? Est-ce uniquement à cause de son "penchant marqué pour le nombre Trois" qu'il avoue lui-même (1.355, p. 71) que tout raisonnement se développe chez lui en trois mouvements articulés?

> "(...) alors qu'il est impossible de former un trois authentique par la modification de la paire sans introduire quelque chose d'une nature différente de l'unité et de la paire, quatre, cinq et tout nombre supérieur peuvent se former par simple combinaison de trois." (1.363, p.77).

L'auteur donne plusieurs exemples destinés à confirmer l'idée et finit par conclure que n'importe quel nombre, aussi grand soit-il, peut être construit avec des triades. Le nombre trois est parfait car toute relation tetradique, pentadique ou de n'importe quel nombre plus grand de corrélation n'est qu'un composé de relations triadiques. (1.347, p.101)[13] La supériorité du modèle triadique et sa profondeur philosophique vient du fait qu'il rend compte, en s'y rattachant directement, de l'essence de la signification et de la pensée en général:

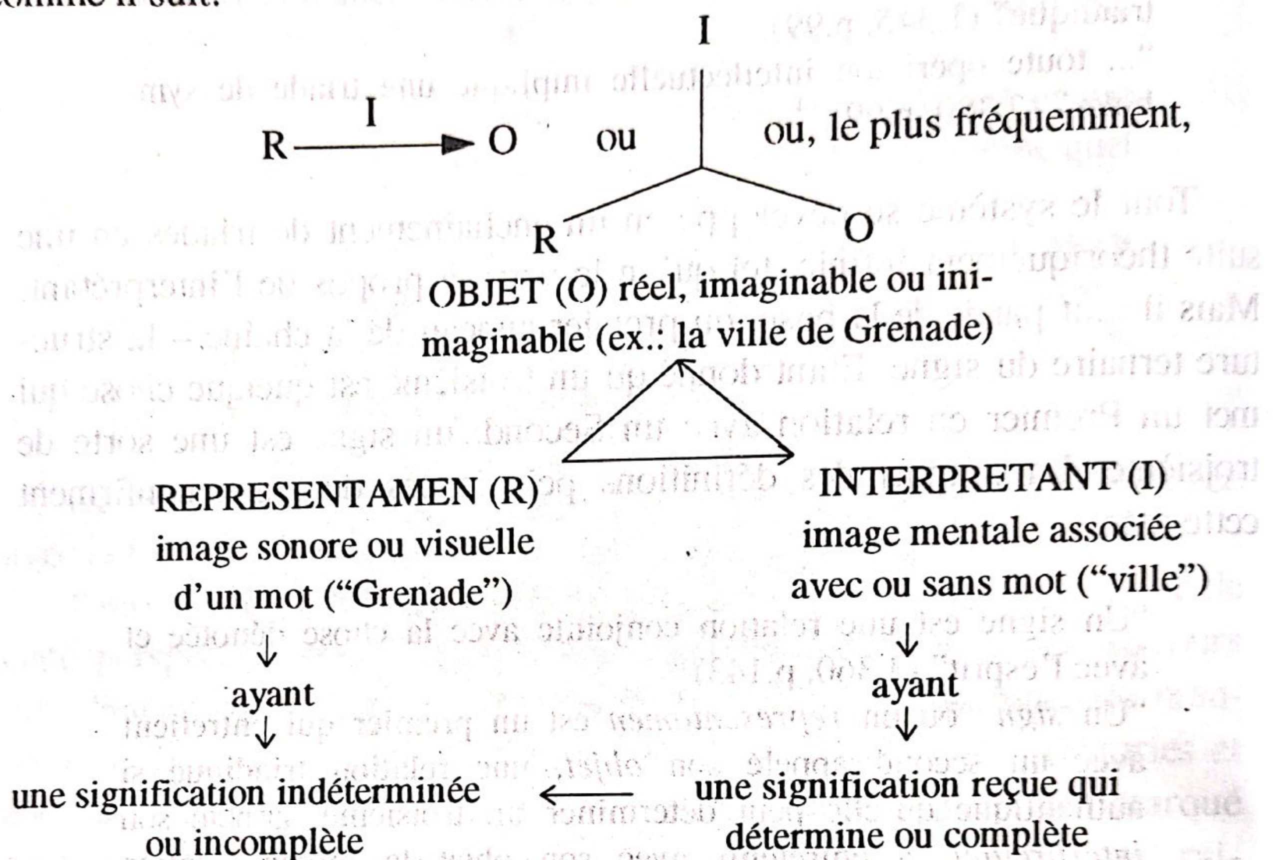
> "(...) toute relation triadique authentique implique signification, étant donné que la signification est évidemment une relation triadique".(1.345, p.99).
> "... toute opération intellectuelle implique une triade de symboles" (2.300, p.99).[14]

Tout le système se développe en un enchaînement de triades en une suite théoriquement infinie, tel qu'on le verra à propos de l'interprétant. Mais il faut partir de la base, du premier anneau de la chaîne – la structure ternaire du signe. Etant donné qu'un troisième est quelque chose qui met un Premier en relation avec un Second, un signe est une sorte de troisième. La plupart des définitions peircéennes du signe confirment cette idée:

> "Un signe est une relation conjointe avec la chose dénotée et avec l'esprit" (3.360, p.143)
> "Un *signe* ou un *representamen* est un premier qui entretient avec un second appelé son *objet*, une relation triadique si authentique qu'elle peut déterminer un troisième, appelé son *interprétant*, à entretenir avec son objet la même relation triadique qu'il entretient lui-même avec ce même objet. Cette relation triadique est authentique, c'est-à dire que ses trois membres sont liés ensemble par elle de telle façon qu'elle ne se ramène pas à un quelconque complexe de relations dyadiques." (2.274, pp. 147- 148).
> „Un signe, ou *representamen*, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle *l'interprétant* du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose: de son *objet*. Il tient lieu de cet objet, non sous tous rapports, mais par référence à une sorte d'idée que j'ai appelée quelquefois le *fondement* du representamen." (2.228, p.121)

Cette définition reprend la notion d'interprétant, d'autre part, elle implique les trois dimensions envisagées par Ch.Morris: syntactique, sémantique, pragmatique.

La structure triadique du signe est représentable schématiquement comme il suit:[15]



La triade du signe peut être trichotomisée en envisageant chacun des moments R, O, et I comme autant de trichonomies en fonction de la catégorie phanéroscopique dont le signe relève à un moment donné. On obtient les tableaux suivants:

trichotomie →
triade ↓

	1	2	3
1	1.1	1.2	1. 3
2	2.1	2.2	2.3
3	3.1	3.2	3.3

	1	2	3
R	R1	R2	R3
O	O1	O2	O3
I	I1	I2	I3

Les neuf *sous-signes* identifiés par Peirce définissent les divers moments et rapports du signe:

	1	2	3
R.	Qualisigne	Sinsigne	Légisigne
O.	Icône	Indice	Symbole
I.	Rhème	Dicisigne	Argument

La sémiotique post-peircéenne a concentré son attention sur la distinction icône / indice / symbole, négligeant le fait que cette série implique seulement le rapport du signe à son objet. Il est important d'envisager les rapports (horizontaux ou verticaux) en tant que processus et de ne pas réduire un signe à l'un des soussignes qui ne représente qu'un de ses moments.

Quant à la notion d'interprétant, elle est l'une des plus délicates et des plus débattues, surtout à cause des confusions qu'elle a pu provoquer, vu "la tentation psychologisante incarnée dans la présence obsédante de l'interprète."[16] De la multitude de nuances et de suggestions fournie par l'idée d'interprétant nous ne retiendrons ici que ce qui servira à notre discussion. L'interprétant est d'abord un "effet" du signe, une expansion du signe, devenant à son tour un nouveau signe; c'est, autrement dit, la valeur (ou l'ensemble des valeurs) et la validation d'un signe quand il est perçu par un sujet. Un signe n'existe que s'il est interprété – sans interprétant, ce n'est qu'un signe virtuel. R. Marty (1980) introduit une notion précieuse, capable d'expliquer la pluralité d'interprétants d'un même signe – celle de "champ d'interprétant", équivalent en quelque sorte de l'idée de code culturel. Il nous semble plutôt que le champ d'interprétant est définissable dans les termes d'un "horizon d'attente" de l'interprète – il s'agit d'un espace de l'interprétation qui comporte, à côté de la composante culturelle, une dimension "naturelle" car l'interprétation passe par le filtre de la personnalité humaine conçue dans sa totalité. L'interprétant est donc le résultat d'une réaction de l'interprète, le signe produisant chez celui-ci "un sentiment, un acte ou un signe" (4. 536, p. 189). Aussi, peut-on distinguer entre plusieurs types d'interprétants:

1) l'interprétant immédiat, ou signification du signe, l'interprétant tel qu'il est révélé dans la compréhension correcte du signe lui-même; c'est un interprétant perceptif et émotionnel du point de vue de l'interprète;

2) l'interprétant dynamique équivalant à "l'effet réel du signe", c'est un interprétant factuel et "énergétique", du point de vue de l'interprète;

3) l'interprétant final ou "normal", "logique" qui renvoie à la manière dont le signe tend à se représenter lui-même comme étant en relation avec son objet; ce sont des interprétants systématiques qui se manifestent sous la forme des "habitudes". (4. 536, p. 189)

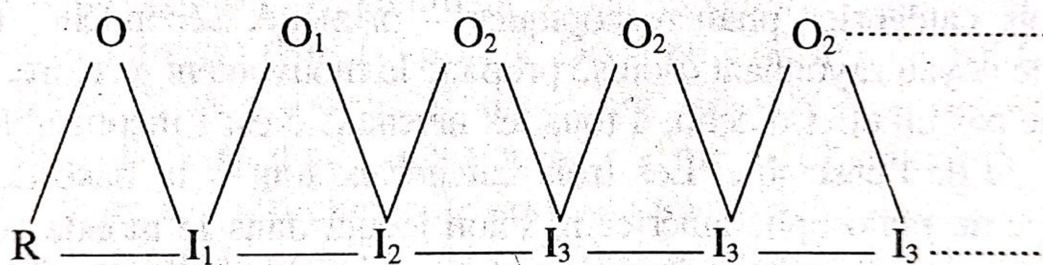
Nous sommes persuadé que la prise en considération des catégories phanéroscopiques mentionnées ci-dessus peut être d'une grande utilité dans l'analyse du discours dont on peut améliorer la typologie si on l'envisage de cette perspective. Nous estimons que tel type de discours peut être identifié et défini aussi en fonction du degré de présence et d'imprégnation de tel type de signes et d'interprétants (signes à leur tour). De même, pour les codes, il est peut-être possible de parler de codes plutôt iconiques, ou plutôt indiciels ou plutôt symboliques. Il va de soi qu'aucune de ces espèces, qu'il s'agisse de catégories, de signes ou d'interprétants, ne se manifeste jamais à l'état pur mais toujours en connexion et interférence avec les autres espèces. Nous comptons apporter certains éclarcissements, quant au discours littéraire envisagé de ce point de vue, par les analyses que nous proposons ci-dessous.

L'interprétant, en tant que signe, a lui-même un interprétant "et ainsi de suite *ad infinitum*" (2. 303). Si la sémiose s'arrêtait, le signe deviendrait imparfait: "Il n'y a donc aucune exception à la loi suivant laquelle toute pensée-signe est traduite ou interprétée dans une pensée-signe subséquente, sauf le cas où toute pensée s'abîmerait d'une manière abrupte et définitive dans la mort" (5. 284, p. 219). L'enchaînement des interprétants naissant les uns des autres, la production du sens (la sémiosis) qui est une pratique du signe est envisagée par Peirce sous la forme d'un circuit évolutif progressif, dû à ce qu'un élément donné dans une relation triadique donnée change toujours et continuellement de place pour entrer dans une tiercéité suivante dans la progression de la pensée. Ce processus est représentable, tout comme chez Nerval, sous la forme de la spirale engendrée par un mouvement infini. Chez Nerval (v. infra) le mouvement circulaire et spiral est universel et il se retrouve à tous les niveaux et dans toutes les formes de manifestation de la matière, dans ses "visions insensées" ("D'immenses cercles se traçaient dans l'infini, comme les orbes que forme l'eau troublée par la chute d'un corps" – I. 364)

ainsi que dans ses méditations sur l'évolution de l'humanité, "une chaîne non interrompue d'hommes et de femmes" (I, 368):

> "Rappelons-nous bien vite que jamais en histoire deux époques ne sont pareilles et que la civilisation n'est plus, selon la pensée de Vico, un cercle qui tourne, mais selon l'expression de Goethe, une spirale qui s'agrandit." (*Courrier de Paris*, paru dans la *Presse*, le 22 juin 1845).

Pour revenir à la sémiose infinie de Peirce, il faut remarquer le fait qu'elle est prise au piège d'une apparente contradiction. L'apparition des objets et des interprétants ne s'arrête pas; seulement, à un moment donné, ils ne sont plus nouveaux mais identiques à eux-mêmes – à partir d'un certain point, la sémiose devient stationnaire et acquiert un caractère répétitif, phénomène représentable sous la forme du schéma suivant (Marty, 1980).



Essayons de le vérifier dans le cas de la littérature – objet de notre discussion. Nous avons déjà suggéré que l'on envisage la littérature comme un texte-signe interprétant (I_1) du texte-signe monde et nous avons déjà signalé quelques coordonnées du processus d'interprétation. Le discours littéraire est interprété à son tour par l'acte de la réception; le résultat est une nouvelle hypostase du texte lu, appelons-la texte (ou signe) – lecture (I_2). Le discours critique est une variété de lecture, il se situe donc au niveau de I_2. Mais la critique est à son tour interprétée par la métacritique et ainsi de suite – théoriquement *ad infinitum*. Pourtant, le type d'interprétation et, par conséquent, la nature de l'interprétant, ne change plus – l'objet non plus. Quels que soient le niveau et le nombre des "meta-", on sera toujours en présence d'un discours critique, donc d'un même type de discours (d'interprétant) démultiplié indéfiniment et toujours identique à lui-même.[17] La "chaîne non interrompue monde –

littérature – critique$_1$ – critique$_2$ – critique$_3$ – ... critique$_n$ illustre assez bien, nous semble-t-il, le caractère à la fois clos et ouvert de la sémiose, son caractère répétitif qui nous permet d'arrêter le processus par "décision déductive." Ceci est confirmé par le point de vue logique concernant la hiérarchie des langages: la possibilité de construire des métalangages (ML) avec autant de M qu'on le veut reste ouverte et on peut obtenir des métalangages d'un ordre très haut. Mais, pratiquement, on s'arrête toujours à un certain niveau, au-delà duquel la hiérarchie n'intéresse plus puisqu'à ce niveau, à ce métalangage, tous les autres langages peuvent être rapportés. (Gh. Enescu, 1976, p.204). Quant à une utilisation des notions introduites par Peirce à l'étude de la littérature, sauf la belle carrière de l'iconique, grâce aux travaux du Groupe μ et de Fonàgy, nous ne pouvons donner qu'un exemple – la tentative de M. Riffaterre (1979, 1980) d'expliquer les faits d'intertextualité à travers la notion peircéenne d'interprétant. Au centre du système peircéen se trouvent les trois catégories phanéroscopiques – priméité, secondéité, tiercéité. C'est le noyau rayonnant d'où se propage le mouvement ternaire, présent, comme par un effet d'écho, à tous les niveaux; c'est l'inépuisable source d'énergie de l'ensemble. Les trois catégories sont à la base de la cosmologie du philosophe américain, selon lequel dans le monde coexistent trois univers: l'Univers Premier, régi par le principe du hasard, (le tychisme) l'Univers Second, organisé par le principe de l'amour, (l'agapisme) et l'Univers Troisième, celui de la continuité (le synéchisme). Comme "les idées typiques de la Priméité sont des qualités du sentiment (feeling), de pures apparences" (8.329, p.22), en absence de toute relation, l'Univers Premier est plutôt le domaine des qualisignes et de la simple possibilité (potentialité) de l'être. La secondéité c'est l'expérience, le fait, l'événement singulier (le sinsigne) et, de même, la lutte et la réaction entre deux objets ou deux forces. La Tiercéité, inconcevable sans la Secondéité, élève la réalité brute au niveau de la mentalité (de *mental*) qui implique médiation, synthèse, continuité; relevant de la généralité et de la complexité, la Tieircéité opère avec des lois et des types (légisignes, symboles). Comme on peut le constater à l'aide du schéma proposé par J. Réthoré (1980, v. supra), schéma qui articule la triade et la trichotomie, chacune des trois catégories suppose une priméité, une secondéité et une tieircéité. Il va sans dire que tout processus analytique

relève de la Ticicéité, la mentalité, l'abstraction et la généralité y étant implicites. Par conséquent, toute activité verbale est de l'ordre de la Tiercéité car le mot est symbolique par excellence ("Tous les mots, phrases, livres et autres signes conventionnels sont des symboles" – Peirce, 2.292, p.161). La littérature, médiatisante et médiatisée (doublement, par le langage et par les contraintes rhétoriques, v. supra), est donc une Tiercéité. Mais, comme on l'a vu, toute tiercéité suppose une priméité, une secondéité et une tiercéité. Nous croyons qu'on peut parler d'une littérature *de la* priméité, *de la* secondéité et *de la* tiercéité. On peut nous reprocher qu'on introduit par là un critère de contenu qui risque d'être un faux critère car l'essence de la littérature est la même, que son objet soit une priméité, une secondéité ou une tiercéité. Oui et non, car le problème doit plutôt être posé dans les termes d'invariants et de variables. Si l'on admet l'idée du caractère iconique et diagrammatique du langage littéraire, on sera d'accord que, dans une meure plus ou moins évidente, dans le processus d'interprétation, le signifiant imite le signifié, que celui-ci est présent (se manifeste) dans celui-là de façon plus ou moins visible (sens propre). Il résulte de là qu'une priméité, une secondéité ou une tiercéité objet du discours sera non seulement *décrite* par ce discours mais aussi *reproduite* dans ses structures de sorte qu'une typologie qui distingue entre un discours de la priméité, de la secondéité et de la tiercéité ne trahit pas la nature intrinsèque du discours en général, du point de vue sémantique ainsi que du point de vue formel. L'avantage de ce type de classification réside dans le fait que les trois catégories phanéroscopiques étant très générales, permettent d'embrasser la diversité phénomenale du monde et d'introduire dans la même classe des manifestations apparemment divergentes si elles sont envisagées d'un autre point de vue.

Pour revenir aux discours et à la typologie que l'on propose, disons que dans la *catégorie primaire* entreront tous les discours "neutres", descriptifs, constatifs qui posent la qualité en tant que possibilité, en dehors de toute relation (soit les discours scientifique, technologique, légal, juridique, pédagogique, etc. – en général, les discours désignatifs et informatifs, partiellement les prescriptifs)[18]; la *catégorie secondaire* comprendra les discours qui impliquent la relation et la réaction d'une force par rapport à l'autre – les discours secondaires comportent toujours une conscience double et une structure dialogique (exemples: les discours

mythique, moral, philosophique, religieux, politique, critique, etc. – certaines espèces du discours appréciatif et incitatif); *les discours tertiaires* seront les discours symboliques et synthétiques qui impliquent la conscience plurielle et l'idée de la continuité unifiante – ce sont, d'une part, les discours très abstractisés et généralisants du type logico-mathématique, d'autre part, les discours syncrétiques, réunissant plusieurs types de discours, tel le discours littéraire. Nous verrons par la suite, comment cette tiercéité qu'est la littérature se diversifie à son tour en primaire, secondaire et tertiaire.

Revenons pour le moment aux deux interprétants analogues qui ont retenu notre attention auparavant: le discours peircéen et nervalien.

Nous avons déjà signalé le mouvement ternaire qui organise les deux systèmes, en insistant surtout sur l'architecture de la pensée de Peirce. Chez Nerval, la structure triadique se trouve métaphorisée par une texte qui a moins attiré l'attention des exégètes, passant plutôt inaperçu – *Petits châteaux de Bohême*, Prose et poésie (1853). Selon Jean Richer (1963, pp. 289-291) c'est le texte qui marque dans la création de Nerval le passage de la notation d'impressions simples à des enchaînements de pensées complexes, du chant linéaire à la polyphonie, marquant aussi le début de l'entreprise de recherche du temps perdu. Le sous-titre, "Prose et poésie" indique également la réunion des deux registres formels abordés par Nerval. En général, le texte peut être considéré comme un texte charnière, un texte-carrefour et une mise en abyme de l'œuvre nervalienne dans son ensemble. Du point de vue des catégories phanéroscopiques, le texte traduit la conscience de la nécessité, pour le poète, de traverser successivement les trois univers – premier, second et troisième:

> "Je vous envoie les trois âges du poète – il n'y a plus en moi qu'un prosateur obstiné. J'ai fait les premiers vers par enthousiasme de jeunesse, les seconds par amour, les derniers par désespoir. La Muse est entrée dans mon cœur comme une déesse aux paroles dorées; elle s'en est échappée comme une pythie en jetant des cris de douleur. Seulement, ses derniers accents se sont adoucis à mesure qu'elle s'éloignait. Elle s'est détournée un instant, et j'ai revue comme en un mirage les traits adorés d'autrefois! La vie d'un poète est celle de tous. Il est inutile d'en définir toutes les phases." (I, 65)

> "Château de cartes, château de Bohême, château en Espagne, – telles sont les premières stations à parcourir pour tout poète. Comme ce fameux roi dont Charles Nodier a raconté l'histoire, nous en possédons au moins sept de ceux-là pendant le cours de notre vie errante, – et peu d'entre nous arrivent à ce fameux château de briques et de pierre, rêvé dans la jeunesse, – d'où quelque belle aux longs cheveux nous sourit amoureusement à la seule fenêtre, tandis que les vitrages treilissés reflètent les splendeurs du soir.
>
> En attendant, je crois bien que j'ai passé une fois par le château du diable (...). Je ne veux ici que donner le motif des vers suivants, conçus dans la fièvre et dans l'insomnie. Cela commence par le désespoir et cela finit par la résignation." (I, 75)

Notons d'abord la récurrence du motif du château dans l'œuvre de Nerval. Selon certains exégètes, c'est plus qu'un motif, c'est un mythe représentant l'un des noyaux de l'œuvre et l'un des repères essentiels de sa mythologie personnelle. (v. R.- M. Albérès, 1962)

En effet, en ne nous rapportant qu'aux suggestions offertes par les fragments cités ci-dessus, nous pouvons y déceler, quelques effets d'intertextualité interne[19] renvoyant à des moments clé de l'œuvre: "ce fameaux château de briques et de pierre" c'est le château rêvé ou vu "dans une autre existence peut-être" (1, 19) devant lequel se passent les principales scènes des *Filles du feu* et surtout de *Sylvie*; c'est encore l'écho d'un poème célèbre, *Fantaisie*, où la "belle aux longs cheveux" paraissant à la fenêtre devient la "blonde aux yeux noirs."[20] Les "vitrages treillissés" sont typiquement nervaliens, "treille" étant l'un des vocables obsédants de Nerval; il est toujours associé aux noms des plantes qui s'accrochent, qui s'entrelacent et forment des réseaux et des berceaux, renvoyant à l'idée d'union et d'alliance, de continuité. Quant au "château du diable", l'allusion est plus que transparente à la "descente aux enfers" que représente l'expérience relatée dans *Aurélia* et sublimée dans *Les Chimères*: "Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Archéron." (1, p.3)

Le château et ses variantes est encore un lieu d'élection, un espace privilégié des récits surréalistes (v. J.-Y. Tadié, 1978, pp.58-60), descendant d'une tradition du merveilleux et du fantastique. Le château est lié au thème de la quête (à l'origine du Graal), de la route, de la découverte d'un secret et d'un sens caché. De Breton à J. Gracq, P. J. Jouve et

G. Bataille, le château est par excellence la demeure poétique – et Nerval s'avère encore une fois un précurseur. Il faut dire, à ce titre que, chez Nerval, comme chez tant d'autres poètes, depuis *l'exegi monumentum* horacien, le château et le bâtiment sont la métaphore de l'œuvre poétique (v. L 11 à Sainte – Beuve, 1, 780) ou artistique en général, le poète étant plus d'une fois associé ou même identifié à Amphion:

> "Enfin, nous étions du *bâtiment* – et le mot se dit aussi au moral, attendu que le *bâtiment* n'exclut pas les poètes; – Amphyon [pour Amphion], qui élevait des murs aux sons de sa lyre, était du bâtiment. Il en est de même des artistes peintres statuaires, qui en sont les enfants gâtés." (I, 91, souligné par Nerval)

Dans le même sens, soulignons l'identification de Nerval lui-même avec Adoniram l'architecte, type idéal de créateur et de génie supérieur, héros de la légende racontée dans le *Voyage en Orient*. Les châteaux sont encore les "âges du poète" et tout comme dans les contes du moyen âge, ils symbolisent les étapes de l'initiation, les épreuves auxquelles l'initié est soumis. La réussite n'est pas toujours possible d'un coup – les châteaux de cartes s'écroulent, les châteaux en Espagne s'évanouissent. Le château n'en illustre pas moins l'idée de l'architecture travaillée et de la solidité minérale de la matière organisée (la br.que et la pierre) capable de résister au temps – les deux traits fondamentaux de l'oeuvre d'art quelle qu'en soit la substance. Car quel est le but du poète sinon de construire son château de paroles? Si l'aspirant à l'initiation n'arrive pas toujours au bout, il se peut parfois que ce soit aussi de sa propre faute. Nerval en est conscient: "J'avais quitté la proie pour l'ombre... comme toujours!" (1,73) – il n'a pas su résister à la fascination de l'apparence, au détriment de l'essence.

Les trois châteaux sont, comme on l'a remarqué, trois étapes dans l'évolution du poète, trois moments de la création, illustrés d'ailleurs par les poèmes et le texte dramatique *Corilla* inclus initialement dans le recueil. Car les trois châteaux sont aussi les trois grands domaines et formes d'expression littéraire, les trois "genres" que le poète peut aborder – prose, poésie, théâtre: "C'est ainsi que la poésie tomba dans la prose et mon château théâtral dans le *troisième* dessous." (1,75) Ils représentent, d'autre part, trois modes de connaissance et d'être qui existent simul-

tanément comme les trois univers de Peirce. Le fait que les trois états se trouvent sur le même plan et qu'ils sont simultanés et non pas successifs est confirmé par l'indifférence de l'auteur quant à leur ordre – au début de la dernière articulation du texte, *Troisième château*, on peut lire: "Château de cartes, château de Bohême, château en Espagne, – telles sont les premières stations à parcourir pour tout poète."(1,75) alors que le *Second château* est nommé "château d'Espagne" dans la deuxième articulation. Si le château de cartes et le château en Espagne sont par la convention du code culturel le symbole de l'illusion chimérique et de la dissipation, le château de Bohême est un effet d'intertextualité explicite désignant comme modèle le texte de Charles Nodier, *Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux*. Pour un être tellement sensible au jeu sonore et à l'attraction des signifiants, le château de *Bohême* est encore la vie de Bohème de la rue du Doyenné, décrite dans la première articulation (*Premier château*). Ce texte, comprenant encore d'autres fragments intégrés plus tard dans *Angélique* et *Sylvie* fut d'ailleurs premièrement publié en feuilleton sous le titre *La Bohème galante*.

Tel que Nerval l'affirme dans le préambule dédicace *A un ami*, le premier âge du poète est placé sous le signe de l'"*enthousiasme de jeunesse*", le second sous celui de l'*amour*, le troisième sous celui du *désespoir*. En continuant une idée déjà annoncée et suggerée, il ne nous est pas très difficile d'établir l'analogie avec les trois univers de Peirce: tychisme (hasard), agapisme (amour), synéchisme (continuité). Le deuxième niveau se passe d'une discussion spéciale, vu l'identité – amour. Notons pourtant que, dans les deux cas, le principe de l'amour se trouve au milieu comme un centre rayonnant.

Pour ce qui est du premier, l'assimilation enthousiasme-hasard est possible à plusieurs titres. D'abord l'enthousiasme de la jeunesse suppose un certain désordre, fertile d'ailleurs, une certaine absence de contrôle qui le rapproche du hasard. Nerval les associe souvent et les exemples les plus fréquents apparaissent dans les récits de voyage qui relèvent, comme on tentera de le démontrer par la suite, d'une littérature de la priméité. *Le Voyage en Orient*, "le journal naïf d'un voyageur enthousiaste" (II,10) est en totalité placé sous le signe du hasard:

"J'aime à dépendre un peu du hasard: l'exactitude numérotée des stations des chemins de fer, la précision des bateaux à vapeur arrivant à heure et à jours fixes, ne réjouissent guère un poète ni un peintre, ni même un simple archéologue, ou un collectionneur comme je suis" (II,16) (v. aussi II,886, le texte *Le goût des voyages*)

Le hasard, uni à l'enthousiasme, assure la fraîcheur des impressions, favorise une perception poétique du réel, une vision romanesque de la vie, sans être toujours suffisant:

"Tu ris de cet enthousiasme qui, je l'avoue, depuis le commencement de mon voyage, a déjà eu plusieurs objets (...) j'aime à conduire ma vie comme un roman et je me place volontiers dans la situation d'un de ces héros actifs et résolus qui veulent à tout prix créer autour d'eux le drame, le noeud, l'intérêt, l'action en un mot. Le hasard, si puissant qu'il soit, n'a jamais réuni les éléments d'un sujet passable, et tout au plus en a-t-il disposé la mise en scène; aussi, laissons-le faire, et tout avorte malgré les plus belles dispositions."(II,342)

Peirce, de son côté, associe le premier à l'idée de fraîcheur et de jeunesse:

"Il [le premier] doit être frais et nouveau car s'il est ancien, il est second par rapport à son état antérieur. Il doit être initial, original, spontané et libre; sinon, il est second par rapport à une cause déterminante. Il est aussi quelque chose de vif et de conscient." (1.357, p.72)

Comme chez Nerval, l'essence du premier est le mieux exprimée par l'image du voyage qui est en général une affaire de jeunesse:

"Quand nous sommes jeunes, le monde est frais et nous sommes libres; mais les restrictions, les conflits, les contraintes et la secondéité en général forment l'enseignement de l'expérience.
Avec quel priméité
Le navire toutes voiles dehors quitte son hâvre natal,
avec quelle secondéité
revient-il.
Avec ses flancs battus par la tempête et ses voiles
déchirées"[21]

(1.358, p. 74)

Le troisième principe c'est le désespoir pour Nerval, la continuité, la synthèse pour Peirce – apparemment éloignés et même divergents. Le désespoir est normal après les expériences amères de la secondéité. Remarquons pourtant que ce n'est pas pour le poète un désespoir paralysant, bien au contraire, il s'agit d'une force agissante, d'une énergie qui rend sa quête encore plus acharnée. La phrase de Peirce: "Je travaille présentement avec l'énergie du désespoir pour que soit écrit, avant que je meure (...)" (Lettres à Lady Welby, p. 57) pourrait être bien de Nerval quelque temps avant sa mort quand le désespoir lui fait écrire son chef-d'oeuvre, *Aurélia*. Ce sera une œuvre de tiercéité par excellence (v. infra) – peuplée de symboles et de types, s'inscrivant dans l'ordre du général et du synthétique. La continuité et l'harmonie universelle sont la solution et le remède définitif devant l'échec et le désespoir. Le fragmentaire et le contradictoire se neutralisent dans un mouvement général unifiant qui réunit les contraires dans de grandes figures archétypes. Rêve et veille, nocturne-diurne, passé-présent-futur, bien-mal, le moi et les autres, les existences successives, tout fond dans un même fluide. Le désespoir débouche nécessairement sur la lumière et se convertit en bonheur, l'échec en victoire. (v. A, I, 413)

Nous avons proposé précédemment la possibilité d'une lecture à l'aide d'un modèle triadique issu de la conception peircéenne et parfaitement adéquat, nous semble-t-il, à l'objet de notre recherche. Avant de nous occuper plus en détail de chaque articulation en particulier, quelques précisions s'imposent. Nous avons vu que les trois catégories phanéroscopiques peuvent servir à une typologie des discours. Le discours littéraire est de l'ordre de la tiercéité mais suppose, à son tour, des traits spécifiques selon qu'il se rattache à une priméité, à une secondéité ou à une tiercéité. Avant de chercher les arguments et la confirmation dans les textes nervaliens qui nous préoccupent, nous avons trouvé bon d'étayer le modèle triadique, afin d'en vérifier la validité, sur deux opinions convergentes: l'une venant du domaine de la recherche littéraire, l'autre de la linguistique logique. Dans son livre *Structure du discours de la poésie et du récit*, M.-J. Lefebve, s'occupant de la matérialisation du discours littéraire ainsi que du problème ardu du référent littéraire, opère la distinction entre trois ordres de réalité en fonction du champ d'expérience où les phénomènes se produisent (1971, pp.84-85):

a) *la réalité pratique*, perceptive et matérielle au niveau de laquelle le critère c'est l'efficacité de l'action ("Qu'est-ce qui est réel?");

b) *la réalité théoretico-pratique*, psychologique ou mentale (qui devient irréelle par rapport à la première) ayant comme critère la vérification et la cohérence ("Qu'est-ce qui est (plus) réel?");

c) *la réalité métaphysico-esthétique*, abstraite et conceptuelle – les mathématiques, les arts ("Qu'est-ce que *le* réel, pourquoi et comment y a-t-il quelque chose; comment la réalité est-elle possible?"). L'analogie avec les trois univers de Peirce nous semble évidente. Ce qui nous paraît important c'est que ce système-ci encore, l'art, donc la littérature aussi, relève de la tiercéité généralisante, abstraite et synthétique. Pour ce qui est de l'argument linguistique, nous l'avons emprunté à Strawson. Dans l'article "Particulier et général" (1977) l'auteur distingue entre trois catégories de noms, tout en étant conscient du caractère imparfait de la terminologie: 1) les *noms de matière* (ou de masse – "l'or", "la neige", "l'eau" mais aussi "la musique"); 2) *les noms de substance* qui sont des noms discrets – "(un) Homme", "(une)pomme", "(un)chat"); 3) des *noms de qualité* ou de *propriété* qui sont des noms abstraits – "la rougeur", "la rotondité", "la colère", "la sagesse". En quoi réside la similitude avec le modèle de Peirce? D'abord, on le sait, le langage, un certain langage présuppose et implique un découpage spécifique de la réalité et une certaine vision de cette réalité. Par conséquent, classer des mots c'est distinguer entre plusieurs ordres de réalité. Pour ce qui est de la classification de Strawson, elle est assez facilement assimilable aux distinctions peircéennes. La matérialité de la première classe correspond à la priméité car celle-ci est conçue comme une apparence se suffisant à elle-même et n'entretenant pas de rapport avec autre chose; les substances sont des secondéités par leur caractère discret qui leur confère, comme dans le cas de la secondéité peircéenne, une valeur d'événement individuel, d'expérience passible de se rapporter à une autre expérience. Notons que l'élément discret, autonome ne peut être reconnu en tant que tel que par rapport, donc en relation implicite à un autre élément discret – c'est l'essence même de la discontinuité; (un homme, un chat parmi d'autres); quant aux qualités de la troisième catégorie, elles ne peuvent être enten-

dues qu'en tant qu'abstractions généralisantes, légiférantes – la présence de l'article défini dans les exemples le souligne.

Il résulte de tout cela que le réel et, implicitement, tout discours sur le réel, est hiérarchisable triadiquement.[22] A chaque niveau et compte tenu des connexions entre les niveaux on sera mis en présence d'un ensemble de problèmes spécifiques. Dans le cas de la littérature notamment, il s'agira d'une thématique et d'un arsenal de procédés propres à chaque niveau. Tels forme, genre, technique seront choisis en raison de la catégorie dont relève son discours (primaire, secondaire ou tertiaire).

Au départ, quelques prémisses de base intéressant les trois types de littérature, envisagés en une connexion sans laquelle les analyses partielles n'auraient pas de sens. Les éléments caractéristiques des trois types de discours deviendront autant de critères d'identification. Pour nous en tenir d'abord aux suggestions offertes par le système de Peirce, on pourra constater une distribution spécifique des types de signes dans chacun des trois domaines proposés. Il s'agit – cela va de soi – d'une prépondérance et non pas d'un emploi absolu de telle ou telle classe de signes. De la sorte, on a pu remarquer une fréquence accrue des qualisignes dans le discours primaire, des sinsignes dans le discours secondaire et des légisignes dans le discours tertiaire. Cela puisque le qualisigne renvoie à l'apparence extérieure, neutre; le sinsigne à l'événement individuel, singulier, à l'expérience accidentelle et unique et le légisigne aux lois et aux types généraux. Du point de vue de l'autre axe de la classification peircéenne des signes, la littérature de la priméité se place sous le signe de l'indiciel, celle de la secondéité sous le signe de l'iconique, celle de la tiercéité sous le signe du symbolique.[23] Du point de vue temporel, la priméité c'est le présent dans son immédiateté, la secondéité – le passé et la confrontation nécessaire de deux plans qu'impose l'expérience, tandis que la tiercéité, par les lois logiques qu'elle pose, nous projette dans la prévisibilité du futur. La symétrie avec les séries antérieures (qualisigne / sinsigne / légisigne; indice / icône / symbole) est évidente et relevée par Peirce lui-même d'ailleurs:

> "L'être d'une icône appartient à l'expérience passée. L'icône n'est qu'une image dans l'esprit. L'être d'un indice est celui de l'expérience présente. L'être d'un symbole consiste dans le fait

> réel que quelque chose sera sûrement expériencé si certaines conditions sont remplies (...). La valeur d'un symbole réside en ce qu'il sert à rendre la pensée et la conduite rationnelle et nous permet de prédire l'avenir" (4. 447-448, p. 239)

Il est encore possible d'établir un rapport entre les catégories et les types d'interprétants. Ainsi, les signes de la priméité développent plutôt des interprétants immédiats (affectifs), ceux de la secondéité des inteprétants dynamiques (énergétiques) et ceux de la tiercéité des interprétants logiques (mentaux).

Synthétisons ces résultats partiels:

1) Littérature de la priméité:
— qualisignes (apparences)
— prépondérance indicielle
— dominante temporelle – le présent
— interprétants immédiats

2) Littérature de la secondéité:
— sinsignes (événements individuels)
— prépondérance iconique
— dominante temporelle – le passé
— interprétants énergetiques

3) La littérature de la tiercéité:
— légisignes (lois, types)
— prépondérance symbolique
— dominante temporelle: le futur
— interprétants logiques

A partir de ces critères, nous avons ordonné les textes nervaliens en prose en trois classes, comme il suit:

1) **Littérature de la priméité**, conçue comme une traversée des signes, perçus dans leur dimension extérieure, apparente, comme un passage à côté d'un réel immédiat et enfermé dans sa matérialité, avec lequel la fusion n'est pas possible (ou le problème ne se pose pas). Dans cette catégorie s'encadre d'abord la littérature de voyage.

Textes illustratifs:

— *Les Nuits d'Octobre*
— *Voyage en Orient*

— *Lorely* (Souvenirs d'Allemagne)

— *Notes de voyage* (Un tour dans le Nord, Lettres d'Allemagne, Lettres des Flandres)[24]

2) **Littérature de la secondéité** supposant rapport, réaction, confrontation de deux plans qu'il s'agisse de l'expérience individuelle ou du caractère dialogique de la pratique textuelle. Nous avons inclus dans cette catégorie:

a) littérature autobiographique[25]:

— *Mémoires d'un Parisien*

— *Promenades et souvenirs*

— *Les Filles du feu*

b) littérature biographique et critique: *Les Illuminés*

3) **Littérature de la tiercéité**, marquée par l'effort de synthèse (de l'expérience personnelle et des moyens d'expression). Cette catégorie comprend:

— *La Pandora*

— *Aurélia*

— *Les Chimères*

— toutes les ébauches de romans ou textes narratifs de type romanesque:

— *Contes et facéties*

— *Le Marquis de Fayolle*

— *Lettres à Jenny Colon* (Un roman à faire)

Nous ne pouvons, faute d'espace, entreprendre une analyse exhaustive de chaque texte; ils seront pourtant tous envisagés d'un point de vue générique. Les exemples qui jouiront d'une discussion plus ample sont destinés non seulement à confirmer les prémisses mais également à enrichir le modèle. *Les Chimères* ne bénéficieront pas d'un commentaire plus ample, dépassant le terrain de notre investigation (la prose). Des références à ce recueil seront pourtant nécessaires, imposées par la logique même de l'objet de notre recherche.

CHAPITRE II

LE SENS DE L'EXTÉRIEUR OU LA LITTÉRATURE DE LA TRAVERSÉE

La Priméité

"La lecture étant une traversée des codes rien ne peut en arrêter le voyage."

Roland Barthes, *S/Z*

"Le vrai est ce qu'il peut."

Gérard de Ner 'al, *Voyage en Orient*

Pourquoi avons-nous qualifié de priméité la littérature de voyage? C'est que le voyageur reste fatalement à l'extérieur des choses qui ne se présentent à lui que sous la forme d'une apparence. Lors de son voyage, il ne peut que frôler le réel qu'il traverse et le seul rapport qu'il peut entretenir avec ce réel c'set l'absence de tout rapport. Non pas que les rapports soient impossibles mais il doit se les interdire; il ne doit s'attacher à rien, sinon le voyage n'est plus un voyage. Le voyage est un présent riche en sensations et sentiments immédiats, vite effacés par l'étape suivante. Ce n'est pas par hasard si les notes de voyage s'intitulent le plus souvent "impressions" et c'est pourquoi les pages d'un journal de voyage ne seront jamais des souvenirs mais des morceaux de ce présent conservé tel quel, comme les photographies ou les films (les souvenirs, par contre, sont des morceaux et des moments confrontés de soi-même – v. infra). Le voyageur qui communique ses impressions par écrit se trouve pris dans le

piège d'une contradiction insurmontable: l'acte d'écrire étant nécessairement décalé par rapport au vécu, comment conserver inaltérée la fraîcheur de l'impression, la réalité du réel? Comment échapper au paradoxe de fixer l'immédiateté et l'absence de rapports de la priméité par une pratique essentiellement tertiaire – l'écriture? Peirce définit la catégorie du premier comme il suit:

> "(...) Le premier doit donc être présent et immédiat, de façon à n'être pas second par rapport à une représentation. Il doit être frais et nouveau, car s'il est ancien, il est second par rapport à son état antérieur. Il doit être initial, original, spontané et libre; sinon, il est second par rapport à une cause déterminante. (...) Il précède toute synthèse et toute différenciation; il n'a ni unité ni parties. Il ne peut être pensé d'une manière articulée: affirmez-le et il a déjà perdu son innocence caractéristique; car l'affirmation implique toujours la négation de quelque chose d'autre. Arrêtez d'y penser et il s'est envolé! Ce qu'était le monde pour Adam le jour où il ouvrit les yeux sur lui, avant qu'il n'ait établi de distinctions ou n'ait pris conscience de sa propre existence – voilà ce qu'est le premier: présent, immédiat, frais, nouveau, initial, original, spontané, libre, vif, conscient et évanescent. Souvenez-vous seulement que toute description que nous en faisons ne peut qu'être fausse." (1. 357, pp. 72-73)

Pourtant, l'écrivain voyageur s'entête et s'acharne à nommer et à décrire le monde qu'il traverse, avec ou sans la conscience de la fausseté de son entreprise. C'est pourquoi le problème clé de la littérature de voyage est celui de la référence – plus délicat encore que dans le roman (réaliste ou autre) ou de la fiction en général. Car, sur ce terrain-ci, il s'agit d'un pseudo-référent[1], d'une illusion et d'un effet de réel; l'effort du romancier se dirige vers la création d'une réalité crédible, probable, authentifiable, vraisemblable, même lorsque la localisation spatio-temporelle renvoie à des coordonnées existant réellement. Tout le monde est d'accord sur le statut fictif de ce second réel, donné comme, tenu pour réel et il suffit que le narrateur et le lecteur respectent la convention pour que le dispositif fonctionne sans accroc. Dans la littérature de voyage[2], par contre, on est en présence d'un réel – il ne s'agit plus de le créer d'après un modèle mais de nommer le plus correctement, le plus fidèlement possible, celui qui existe déjà. Afin d'éviter les écueils et les contradictions déjà signa-

lés, quelques artifices et procédés spécifiques viennent à l'appui de la relation de voyage. Une littérature de la priméité s'interroge d'abord sur le statut de la priméité qui forme son objet. Ce n'est pas par hasard que *Les Nuits d'Octobre*[3] de Nerval débute par le chapitre intitulé *Réalisme* et toute son entreprise se place sous le signe de cette idée obsessive:

> "Qu'ils sont heureux, les Anglais, de pouvoir écrire et lire des chapitres d'observation dénués de tout alliage d'invention romanesque! A Paris, on nous demanderait que cela fût semé d'anecdotes et d'histoires sentimentales, – se terminant soit par une mort, soit par un mariage. L'intelligence réaliste de nos voisins se contente du vrai absolu." (I,79-80)

Il y a chez Nerval (et non seulement dans NO) une peur (voire impuissance) perpétuelle et déclarée d'inventer et, implicitement, une peur du roman. Tout le long de son œuvre, il avertit son lecteur qu'il n'est pas romancier. Il mime le savant, l'archéologue, le simple journaliste, quoi que ce soit, pour échapper à "l'anathème [qui] s'exhale avec raison [des journaux parisiens] sur les imaginations bizarres qui constituent aujourd'hui l'école du vrai."(I, 109) Est-ce une peur extérieure, à la suite de la campagne anti-réaliste et l'amendement Riancey[4] qui interdisait les romans ou une angoisse intérieure concernant sa propre force et capacité de réussir dans cette entreprise? Toujours est-il que le discours nervalien est un discours assujeti et soumis à une série de contraintes. Ou bien s'agit-il d'une méfiance envers les possibilités mêmes du roman: "En effet, le roman rendra-t-il jamais l'effet des combinaisons bizarres de la vie?" (I, 80). Après tout un débat, Nerval conclut que "Le métier de réaliste est trop dur à faire." (I, 109)? C'est qu'il prend trop au sérieux le "faire vrai". Au lieu de choisir les éléments les plus éloquents du réel, il veut tout fixer et avec une exactitude illusoire; son échec c'est d'essayer de "daguerrotyper la vérité" (I, 102) et de réaliser une sorte d'hyperréalisme ce qui lui fait sacrifier de riches "ressources" (I, 102) que le réel autour de lui pourrait lui offrir. L'image du daguerrotype, "instrument de patience qui s'adresse aux esprits fatigués, et qui, détruisant les illusions, oppose à chaque figure le miroir de la vérité" (I, 89), le poursuit partout. La valeur du daguerrotype est double pour Nerval – l'appareil est à la fois intercesseur, médiateur entre le réel et sa reproduction et obstacle.

Seulement, il s'agit de deux niveaux différents dont Nerval est conscient. C'est un instrument utile lorsqu'il sert à ce que Strawson appelle, à propos des mots, un "usage référentiel unique" (1977, p.9)[5], quand il fixe une image valable et importante en elle-même et pour le seul moment qu'elle reproduit, sans aucun souci de généralité. Mais c'est un instrument insuffisant et trompeur dans le cas des usages "contrefaits" ou "secondaires" (Strawson, 1977, p.22), donc connotatifs, propres à la fiction littéraire. Car, Nerval le sait, "le vrai, c'est le faux, du moins en art et en poésie" (I, 109). Le vrai littéraire est un réel faux du point de vue de l'usage référentiel unique mais vrai du point de vue des usages secondaires – et le daguerrotype n'y peut rien.

En tout cas, pour une raison ou une autre, le réalisme est associé chez Nerval à un poignant sentiment de culpabilité, converti, en rêve (NO, ch. XV), en une scène de tribunal et de jugement qui menace de finir par la "condamnation capitale". L'accusation est impitoyable: "Du *réalisme* au crime il n'y a qu'un pas; car le crime est essentiellement réaliste." (I, 116). La "moralité" (titre du dernier chapitre) et la conclusion est qu'il renonce aux "excès d'un réalisme trop absolu" (I, 18). De toute façon, le roman réaliste dans son sens courant est un échec pour Nerval. Il suffirait d'envisager les paramètres d'un discours réaliste standard[6] pour constater, par comparaison, comment le discours nervalien s'en écarte systématiquement. Ou, plutôt, il le prend à contre-pied: en se servant de ses apparences, il lui imprime de nouveaux sens et de nouvelles fonctionnalités. Si l'on tâchait de définir l'essence particulière du réalisme nervalien, on devrait constater d'abord qu'à l'encontre de la démarche habituelle de l'écrivain réaliste qui s'efforce constamment de *réaliser* (= rendre, faire passer pour réels) les faits inventés, Nerval travaille à *déréaliser* la réalité, sa propre vie, afin de la faire passer pour de la fiction; comme il ne sait pas inventer, il tâche de convertir la vie en art et non pas de créer des lambeaux de vie artificielle dans un espace fictif. L'idée de base qui déclenche ce mécanisme chez Nerval est, contrairement au processus habituel de vraisemblabilisation où l'art est une vie possible, que ce qui se ou s'est passé réellement dans la vie est un possible sujet fictif (v. NO, ch. XXI). Tout peut devenir sujet de roman à condition que ce soit bien raconté: ce qui compte ce n'est pas le quoi mais le comment, l'"aplomb d'en entretenir le public" (I, 109) – qui doit être lu "technique". Tout est

une affaire de perspective et de choix de mots; ou encore de convention – il faut savoir jouer le jeu ("Je présume que cela n'est pas vrai, ou bien que cela est arrangé" (I,109) A cet égard, l'entreprise nervalienne se définit parfaitement par celle de Restif de la Bretonne, personnage du texte de Nerval *Les Confidences de Nicolas* (ILL) et alter ego du bio graphe. Ecoutons Nerval relater l'expérience de Restif:

> "Avec une franchise que n'ont pas tous les écrivains, il avoue qu'il n'a jamais pu rien imaginer, que ses romans n'ont jamais été, selon lui, que la mise en œuvre d'événements qui lui étaient arrivés personnelement, ou qu'il avait entendu raconter; c'est ce qu'il appelait la base de son récit. Lorsqu'il manquait de sujets, ou qu'il se trouvait embarrassé pour quelque épisode, il se créait à lui-même une aventure romanesque, dont les diverses péripéties, amenées par les circonstances, lui fournissaient ensuite des ressorts plus ou moins heureux. On ne peut pousser plus loin le *réalisme* littéraire." (II, 1093)

Voilà ce que hyperréalisme veut dire pour Nerval. L'essence de l'art ne réside pas pour lui dans le contenu – il n'y a pas de sujets littéraires ou non littéraires – mais dans les moyens d'expression. D'où vient pourtant l'échec du moment que, théoriquement, il possède ces moyens ("Je comprends ce système, si favorable aux préparations d'un récit...", I,449)? C'est que les deux plans (réel ⇔ fictif) quel que ce soit le sens de la translation ne sont pas suffisamment distincts dans la conscience de l'auteur. Le mouvement d'*épanchement* (de l'un dans l'autre), définitoire pour l'entreprise nervalienne en général, les confond trop et efface la distance nécessaire de l'un par rapport à l'autre et du sujet par rapport aux deux. Nerval ne sait pas éviter le danger que l'analyse linguistique et logique de Strawson met en lumière (1977, p. 23) c'est-à-dire le danger que court la fiction (romancing) "d'être prise aux sérieux" dans le sens de prendre pour réelles les personnes dont on parle, de les considérer comme ayant un référent réel. Ainsi, est-il parfaitement naturel et correct de dire que certaines affirmations contenues dans les *Aventures de M. Pickwick* sont *à propos* de M. Pickwick quand on est sûr du fait que ces affirmations ne relèvent que de la fiction. Mais dès qu'on sort de ce plan, à la question "De qui parle-t-il?" on doit répondre par "Il ne parle de personne" sans qu'on qualifie par là l'affirmation de fausse ou absurde.

C'est ce que Nerval ignore ou oublie lorsqu'il écrit à Alexandre Dumas sous forme de préface aux *Filles du feu*:

> "Il est, vous le savez, certains conteurs qui ne peuvent inventer sans s'identifier aux personnages de leur imagination.(...)
> Hé bien, comprenez-vous que l'entraînement d'un récit puisse produire un effet semblable; que l'on arrive pour ainsi dire à s'incarner dans le héros de son imagination, si bien que sa vie devienne la vôtre et qu'on brûle des flammes factices de ses ambitions et de ses amours! C'est pourtant ce qui m'est arrivé en entreprenant l'histoire d'un personnage qui a figuré, je crois bien, vers l'époque de Louis XV, sous le pseudonyme de Brisacier." (I, 150)[7]

Comme on le verra par la suite, l'échec du réalisme sera toujours attaché pour Nerval à l'échec du roman qui restera à jamais "le livre infaisable". Cela en bonne tradition réaliste qui voit dans le roman la meilleure expression de sa doctrine et de son esthétique. Le roman est impossible pour lui car la fonction référentielle est trop annihilée par celles expressive et poétique – il ne peut être romancier puisqu'il est trop poète, incapable de se plier à la règle fondamentale de la littérature mimétique: un maximum d'information et un minimum d'informateur (Genette, 1972 , p.187). Contrairement à la convention du réalisme formel, il met trop de lui-même dans son discours et de façon trop visible. C'est la raison pour laquelle son expérience n'est pas vouée à l'échec en poésie – le problème du danger signalé par Strawson et mentionné ci-dessus ne s'y pose plus; en poésie, tout est sérieux, vrai et irrépétable, tous les éléments linguistiques se définissent par un usage référentiel unique, n'acqérant que par là leur valeur de généralité.

La littérature de voyage en tant que genre autonome se définit par une série de traits caractéristiques propres. Sans en épuiser tous les aspects, nous tâcherons dans ce qui suit d'esquisser une spécificité de ce type de texte dans leur variante nervalienne. Pour Nerval, le voyage est l'expression d'un besoin de se fuir soi-même dans l'espoir de se retrouver nouveau, frais et libre. Le voyage est encore la métaphore du bilan possible, de l'examen de soi-même, l'intérieur étant assimilable au paysage extérieur:

"curieuse épreuve, isolement salutaire pour l'homme qui sait échapper quelquefois aux molles contraintes de l'habitude et qui, après une âpre montée, se retourne et parvient à regarder sa vie d'un point unique et sublime, comme on parcourt de ses yeux, du haut du clocher de Strasbourg, le chemin qu'on vient de faire péniblement durant une longue journée."
(II, pp.886-887)

C'est encore la quête d'une unité originelle perdue – aussi, qu'il s'agisse du Nord, de Paris ou de l'Orient, le voyage est-il toujours conçu par Nerval comme un déplacement des marges vers un centre ce qui ne laissera pas d'imprégner la structure des récits. Mais c'est encore, et pas en dernier lieu, une tendance à se conformer à une mode, au goût du jour et nous retrouvons à ce propos les traits du discours soumis et assujetti déjà signalés plus haut[8]: Nerval associe le "goût des voyages" (titre d'un texte de 1838) à la modernité et le considère comme spécifique pour son époque ("les *paysagistes* littéraires sont presque tous de notre siècle" – II, 885). Il est de même conscient du fait que les "impressions" de voyage se sont peu à peu constituées en genre littéraire indépendant – il en fait une courte histoire ainsi qu'une esquisse de typologie des écrivains qui l'abordent. Quant à lui, comme toujours, il s'écarte de la norme: "je n'ai aucune des habitudes et des qualités du touriste littéraire" (II, 886). Pour lui, le "voyage" (au double sens de déplacement et de genre littéraire) devient un cadre formel, une matrice convenable où il peut couler une substance qui ne sait pas s'organiser autrement, le produit informe du vécu, de la pensée, de l'imagination et d'une érudition chaotique. Pour cette raison, l'exégèse l'a assez démontré, il faut se garder de lire les notes de voyage de Nerval comme un texte à valeur documentaire biographique. Aucun souci de vérité chez lui: il brouille les pistes, colle ensemble des itinéraires parcourus à des moments différents comme s'il s'agissait d'un seul, trajets et dates ne correspondent pas aux renseignements exacts et réels qu'on possède sur lui, des fragments de lectures sont donnés comme impressions prises sur le vif, il fait siennes les péripéties des autres, etc. Mais après tout, vécu ou pas vécu, l'auteur a l'excuse que ce qu'il écrit *pourrait* figurer dans une relation de voyage – c'est un réel possible – et, de ce point de vue, il semble répondre parfaitement aux exigences de l'œuvre ouverte, quand à l'information:

"L'information n'est pas autant ce qu'on dit mais *ce qui peut être dit.* L'information c'est *la mesure d'une possibilité de choix dans la sélection d'un message.*" (U. Eco, 1969, p. 87).

Pourtant, les règles du récit de voyage authentique sont parfaitement mimées et le lecteur non averti pourrait prendre comme tel les textes de Nerval. De ce point de vue, la littérature nervalienne de voyage jouit d'un statut, pourrait-on dire, unique – elle se situe dans un espace hybride entre le réel et le fictif, n'étant ni l'un ni l'autre et les deux à la fois et se définissant d'autant plus, par là même, comme littérature. Dans notre commentaire, nous mettrons entre parenthèses cet aspect – que ce qu'il raconte soit conforme ou non à la réalité n'intéresse pas notre propos – pour nous occuper exclusivement des constituants substantiels et expressifs de ces textes en tant que littérature de la priméité.

Aspect graphique. Les relations de voyage se présentent le plus souvent sous la forme épistolaire, imposée par la nature même de ce type de discours: celui qui se déplace, le voyageur, fait part de ses impressions à un destinataire se trouvant ailleurs. Lisons les premières phrases du *Voyage en Orient* et de *Lorely*: "*J*'ignore si *tu* prendras grand intérêt aux pérégrinations d'un touriste parti de Paris en plein novembre." (II, 7, s.n.); "*vous* la connaissez comme *moi*, mon ami, cette Lorely..." (II, 773, s.n.). La littérature épistolaire se caractérise encore par une dimension métatextuelle marquée et une grande importance accordée à la matérialité de l'énoncé – référence à l'aspect concret de l'écriture, couleur de l'encre, qualité du papier, circonstances de la production de l'enoncé, etc. Exemples: "je t'écris d'un café ou j'attends l'heure du spectacle; mais décidément l'encre est trop mauvaise, et j'ajourne la suite de mes observations." (II,46); "Je transcris ici cinq lignes sur un autre papier. Il s'est écoulé bien des jours depuis que les quatre pages qui précèdent ont été écrites." (II,43).

De par sa condition nécessairement épistolaire, le texte de la relation de voyage est obligatoirement morcelé dans sa substantialité matérielle – il comporte de nombreuses coupures qui peuvent devenir autant de divisions de chapitres (les tables des matières du *Voyage en Orient* et de *Lorely* sont éloquentes en ce sens).[9] La situation ne change pas s'il s'agit d'un journal de voyage – les notes faites au fur et à mesure que le voyage

se déroule s'interrompent à des intervalles de temps plus ou moins égaux. Sinon, au cas où le voyage dans sa totalité est raconté après coup, il est déjà souvenir, c'est déjà une expérience passée, la pratique discursive est différente et on se déplace au niveau de la secondéité. Si la relation est publiée progressivement en feuilleton (le cas de maints textes nervaliens) les articulations sont égales à cause aussi de contraintes extérieures. Du point de vue de la quantité globale du texte, sa longueur et le nombre des séquences dépend d'un autre facteur extérieur, la durée du voyage: *Les Nuits d'Octobre*, "l'histoire fidèle de trois nuits d'octobre" (I,118), s'étend sur 39 pages (éditions Pléiade), 26 chapitres tandis que les relations des voyages longs (en Orient, dans le Nord) sur des centaines (v. le tome II de l'édition Pléiade). Le morcellement est encore perceptible graphiquement par l'insertion dans le texte d'éléments étrangers, des fragments de réalité, destinés à authentifier la relation. C'est ce qu'on peut appeler, avec un terme cher à Nerval, le côté "daguerrotype" de la littérature de voyage qui se réfère à la reproduction tels quels, sous forme de citations, de textes réels comme: affiches, annonces, inscriptions, etc. Citons, à titre d'exemple, dans *Les Nuits d'Octobre*: l'"affiche bizarre" représentant le règlement d'une goguette, "Société lyrique des troubadours" (I,90); la pancarte indiquant les prix de l'eau-de-vie à Domfort (I,96); l'"enorme affiche rouge" annonçant le spectacle de la femme mérinos (I, 103-104), accompagnée de la note suivante de Nerval, en bas de la page: "Tout, dans ces récits, étant véritable, l'auteur a déposé l'affiche aux bureaux de *l'Illustration*, où elle est visible."

Nous considérons que ce genre de procédé est typique pour la littérature de la priméité qui n'entre pas en rapport avec la réalité nommée, ne la recompose pas, mais se contente de la constater et d'en construire un simulacre parallèle. Dans cette démarche, le rôle prépondérant est assigné aux qualisignes qui expriment les simples apparences.

Dans la même catégorie entrent une partie des mots reproduits en italiques. Nous avons vu que la distribution de l'italique dans une masse textuelle en romains influence considérablement le rythme visuel de la page et ne peut être ignorée pour la compréhension complète du sens global. L'italique peut connoter différentes choses relevant de différents registres. On ne prend ici en considération, comme qualisignes, que les

mots étrangers, reproduits par Nerval dans le texte pour réaliser un effet de couleur locale (les exemples sont très nombreux dans le *Voyage en Orient*); dans *Les Nuits d'Octobre*, le même rôle est assumé par des mots populaires et argotiques, propres à Pantin, "le Paris obscur", "le Paris canaille", appelé en argot "Pantruche" (I,88). Il faut dire que l'aspect linguistique est l'un de ceux qui intéressent le plus le voyageur Nerval et l'italique n'est que l'expression graphique de l'impression d'étrangeté sonore qui le frappe et le fascine comme un masque couvrant l'essence véritable des choses. Les mêmes remarques sont valables pour les noms propres étrangers, rompant, par leur sonorité inattendue, la monotonie du texte.

Un autre élément définitoire pour la structure d'ensemble de la relation de voyage c'est la tendance à l'enchâssement. En route, on entend des histoires,on rêve, on tombe sur un livre inconnu – autant de boucles de l'itinéraire (et du texte). Le récit de voyage est un livre réceptacle sur lequel viennent se greffer des textes seconds qui, pris en soi, peuvent ne plus relever d'une priméité. Si, du point de vue sémantique, les rapports avec le récit-cadre sont plus ou moins étroits, du point de vue formel, la technique est des plus rudimentaires, tenant de la simple greffe. Le procédé le plus fréquent est celui de la citation – dans tous les cas, le récit enchâssé garde un degré assez élevé d'autonomie par rapport au récit-cadre (Il n'en va pas de même, comme on le verra, pour les écrits de la secondéité). L'exemple le plus éloquent est offert par les deux contes de grandes dimensions inclus dans le *Voyage en Orient*: *Histoire du calife Hakem* (*Druses et maronites*, III) et *Histoire de la Reine du Matin et de Soliman prince des génies* (*Les nuits du Ramazan*, III) qui peuvent être détachés du texte enchâssant sans que cela ne nuise en rien ni à celui-ci ni à celui-là. On peut ajouter à cela *Le songe de Polyphile* (*Introduction: vers l'Orient*, ch. XIV), de proportions plus réduites mais important pour le métatexte de Nerval, où il est question de la technique de la citation qu'il préfère employer plutôt que puiser "aux bonnes sources grecques et latines" (II,71). Par leur orientation thématique, les textes mentionnés trouvent, à un autre niveau, leur place dans la mythologie nervalienne.[10] Une situation légèrement différente peut être remarquée dans *Les Nuits*

d'Octobre. Ici, les récits enchâssés sont des récits de rêve (ch. XVII, XVIII, XXV) donc jaillis de la même source – le *je* du narrateur. On les considère pourtant comme des récits seconds car ils opèrent une double brèche: a) au niveau de conscience où se situent les faits envisagés et b) au niveau discursif – le discours onirique (v. infra) s'enclave dans le discours "réaliste", constatatif et perceptif de la simple traversée du voyageur. Le référent dépourvu d'ambiguïté qui devrait être la réalité perceptible et matérielle est remplacé par le référent fuyant et impalpable du récit onirique. C'est l'une des raisons (il y a en a encore d'autres) pour lesquelles *Les Nuits d'Octobre* glisse vers un espace hybride entre la priméité et les autres niveaux. Un titre comme *Réflexions* (ch. XX) et une phrase comme "Recomposons nos souvenirs " (I, 107, incipit du même chapitre) impriment au texte un caractère dialogique, propre à la secondéité; le récit onirique, d'autre part, fait appel aux légisignes et aux symboles, définitoires pour la tiercéité.

Tel que nous l'avons définie (v. supra), l'essence de la littérature réside dans la verbalisation de l'experience d'un moi en contact avec le monde ainsi que dans la représentation et l'interprétation de ce monde et de cette verbalisation (dimension référentielle et auto-référentielle du discours littéraire). L'un des problèmes clé est constitué par le mécanisme de passage des codes non-linguistiques dans l'espace verbal ainsi que leur textualisation. C'est un aspect décisif pour la relation de voyage car le voyage étant une traversée concrète et matérielle des codes, le récit de voyage est une traversée verbalisée des codes non-verbaux, verbalisés à leur tour. Il s'agit donc de rendre compte de la façon dont un type de communication non-verbale se convertit en structures verbales significatives.

De ce point de vue, le mécanisme pourrait être surpris par la définition de ce que Granger appelle la sémiologie II qui se propose de dégager, à partir du fait humain vécu, des relations de sens: "Elle vise à transmuer le vécu en une structure-objet."[11] Cette prise en charge d'un système non-verbal ("réel") par le système linguistique est examinée par Barthes à propos du système vestimentaire (1967, ch.3), sous la forme d'une articulation ternaire composée d'un code réel, d'un système terminologique ou

dénotant et d'un système rhétorique ou connotant, représentable par le schéma suivant où l'on introduira également l'exemple donné par Barthes à propos du code routier:

<table>
<tr><td>3. Langage articulé: système rhétorique</td><td colspan="2">E (Sa: Phraséologie du moniteur)</td><td>C (Sé: "Rôle"du moniteur</td></tr>
<tr><td>2. Langage articulé: système términologique</td><td>E (Sa: / Le rouge est le signe de l'in terdiction /) (Phrase)</td><td colspan="2">C (Sé: "Le rouge est le signe de l'interdiction") (Proposition)</td></tr>
<tr><td>1. Code réel (routier)</td><td></td><td>E (Sa: Percep-tion du rouge)</td><td>C (Sé: Situation d'interdic tion)</td></tr>
</table>



Remarquons le fait que la transformation de l'objet en langage, le passage d'un niveau à l'autre, en sens ascendent, se fait par une *pratique descriptive*. Celle-ci sera différente selon qu'elle se situe au niveau 2 ou 3 (strictement dénotative ou capable de développer des sens connotatifs et d'acquérir une dimension rhétorique). Une distinction s'impose: entre la description littéraire, fictive (quelle qu'en soit la fonction ornementale ou explicative)[12] et la description "réelle" qui est celle du reportage (description d'objets, personnes, actions ou images réels). La technique de transformation de l'objet en langage est pourtant la même; ce qui diffère c'est le statut de l'objet décrit (le référent, c. supra), la finalité du procédé décrivant et sa fonctionnalité dans l'ensemble ainsi que le rapport avec le descripteur.

L'écrivain voyageur ne choisit pas ou, plutôt, il tâche de ne pas choisir puisque, de toute façon, sa description ne peut être exhaustive. Il enregistre, d'une façon plus ou moins neutre, ce qu'il perçoit par ses sens, dans un présent immédiat et dans une successivité hasardeuse qui est celle du réel même, qui sera aussi celle de son écriture ("J'interromps ici mon itinéraire, je veux dire ce relevé, jour par jour, heure par heure, d'impressions locales, qui n'ont de mérite qu'une minutieuse réalité." – VO. II, 425). Dans les commentaires sur son "Voyage en Orient" (voyage et livre) et dans ses jugements rétrospectifs, Nerval insiste sur la simplicité, la naïveté, voire la monotonie de son discours, dues à la pauvreté du réel:

"*L'humble vérité* n'a pas les ressources immenses des combinaisons dramatiques ou romanesques. *Je recueille* un à un des événements qui n'ont de mérite que par leur *simplicité* même, et je sais qu'il serait aisé pourtant, fût-ce dans la relation d'une traversée aussi vulgaire que celle du golfe de Syrie, de faire naître des péripéties vraiment dignes d'attention; mais la réalité grimace à côté du mensonge, et il vaut mieux, ce me semble, dire *naïvement*, comme les anciens navigateurs:'Tel jour, nous n'avons rien vu en mer qu'un morceau de bois qui flottait à l'aventure; tel autre, qu'un goëland aux ailes grises...' jusqu'au moment trop rare où l'action se réchauffe et se complique d'un canot de sauvages qui viennent apporter des ignames et des cochons de lait rôtis." (II,271, s.n.)

"Que te dirai-je encore, mon ami? Quel intérêt auras-tu trouvé dans ces *lettres heurtées, diffuses, mêlées à des fragments de journal de voyage et à des légendes recueillies au hasard. Ce désordre* méme est le garant de ma sincérité; ce que j'ai écrit, je l'ai vu, je l'ai senti. –Ai-je eu tort de *rapporter* ainsi *naïvement* mille incidents minutieux, dédaignés d'ordinaire dans les voyages pittoresques ou scientifiques?" (II,628, s.n.)

Nous avons souligné dans les fragments ci-dessus les éléments qui définissent ce que Nerval appelle, à propos de la description de l'île de Cythère, le "style d'itinéraire" (II, 1296, n. 6); les principaux caractères en seraient: naïveté, simplicité, hasard, désordre, sincérité au sens d'une fidélité absolue à la vérité "vue". Nerval opère encore la distinction entre le voyage littéraire et ceux d'un autre type ("pittoresques ou scientifiques"). Ce type de déplacement qu'il nomme d'ailleurs aussi "voyage descriptif" (L. 218, I, 1035) est placé d'emblée sous le signe de la description. Un premier trait définitoire de la description au niveau de la priméité est donc cette absence de sélectivité, l'immédiateté, la "sincérité" allant jusqu'à la "naïveté" – en d'autres mots, simple perception du réel non doublée d'une interprétation symbolique. En anticipant sur la suite, on peut déjà affirmer qu'à la différence de cette neutralité descriptive de la priméité, au niveau de la secondéité, la choix des détails dignes de figurer dans une description se fait en fonction de leur portée dans la confrontation de deux entités tandis qu'au niveau de la tiércéité en fonction de leur capacité généralisatrice et symbolisante. De ce point de vue, la description en "style d'itinéraire" de la priméité a le statut d'une paraphrase[13] du texte-monde qui s'offre au voyageur, opérant à la fois une

expansion et une réduction de l'élément paraphrasé. Etant donné que le voyageur n'est pas seulement celui qui regarde mais sa traversée est également un déchiffrement de signes (et pour Nerval en tout premier lieu), sa description n'est pas simplement une paraphrase substitutive, dénotative visant l'équivalence directe avec l'énoncé paraphrasé mais aussi oblique, connotative[14] se proposant de désambiguïser l'énoncé premier. Malgré les limites de la priméité, le discours littéraire conserve son statut de médiateur médiatisé et le langage, sa force d'instrument à agencer le monde et la société (Benveniste, 1966, pp. 82 83), à catégoriser les objets et les relations, en introduisant des sens dans l'apparente innocence du monde. Ne soyons pourtant pas dupe de la non séléctivité et du hasard de la priméité – ce n'est qu'à première vue un simple inventaire; et même s'il l'était, l'inventaire n'est jamais neutre il dépasse toujours la simple constatation pour devenir une appropriation des éléments recensés (Barthes, 1972, pp. 92-93) Aussi le monde de Nerval (*son* Orient, *son* Allemagne, *son* Paris, etc.) n'est-il pas tout simplement celui qu'il traverse, celui où il peut être vu mais celui qu'il voit et dont il parle, celui qui le fait réagir.

Les relations nervaliennes de voyage font très souvent appel au terme *effet* – une analogie avec l'effet sémiotique de Peirce serait-elle possible? Prenons un exemple:

> "On faisait ensuite une lieue environ, et l'on arrivait dans un espace considérable qui produisait l'effet d'une fôret sombre et touffue.
> Dès que l'on mettait le pied dans l'allée principale, tout s'illuminait à l'instant, et produisait *l'effet* d'un vaste incendie. Mais ce n'était rien que des pièces d'artifice et des substances bitumineuses entrelacées dans des rameaux de fer."
> (II, 225-226, s.n.)

Comme on le voit, il y a dans la perception du réel un jeu perpétuel de l'être et du paraître, du vrai et du faux. Le réel n'est pas ce qu'il est mais ce qu'il devient à la suite de l'effet produit. Cet effet c'est la somme des sentiments et des sensations[15] provoqués par l'accord ou le non accord du réel extérieur avec son propre état:

> "Il faisait très froid. Cela n'était pas gai, mais c'était en rapport avec mes sentiments intérieurs." (II,65)

Ici encore il devient possible d'interpréter les choses à travers le pensée peircéenne car ces sentiments et sensations ne sont, à notre avis, que les interprétants immédiats engendrés par les qualisignes et les indices de la priméité.[16] Premièrement, on sait que tout interprétant est un *effet* du signe; secondement, cette interprétation "affective", souvent fausse ou mal fondée du point de vue logique (critère de la tiercéité) nous semble correspondre en tout à l'expérience nervalienne du voyage, comme abstractisée par ce raisonnement de Peirce:

> "Le premier effet signifié propre d'un signe est un sentiment que le signe produit. Il a presque toujours un sentiment que nous finissons par interpréter comme étant la preuve que nous comprenons l'effet propre du signe, bien que le fondement de vérité en soit très peu solide." (5.475, p.130)

Mais, comme le montre Peirce, toute description est fausse (1.375) et aucune ne permet de distinguer le réel du monde de l'imagination. Pour cette raison, les indices deviennent nécessaires – "(j'allais écrire une phrase qui serait une *indication*)" (II, 63, s.n.) écrit Nerval dans une parenthèse métatextuelle, parfaitement conscient de la valeur et de son grand rôle dans l'acte sémique. Toute le long de la traversée qu'est le voyage, le réel se "signale" au voyageur-écrivain, déchiffreur de signes, par des éléments (faits) immédiatement perceptibles qui dévoilent des choses à propos d'autres (choses) qui ne le sont pas (perceptibles)[17] dans un jeu de l'apparence / essence, être / paraître.

Par l'intermédiaire de l'indice, la réalité attire l'attention sur elle, surprend de façon impérative, traduisible dans des énoncés du type "regarde là-bas" ou "attention" (Peirce, 2.283-2.291; 2.305- 2.306, pp. 153-161). Ils (les indices) n'ont aucune ressemblance signifiante avec l'objet et ils y dirigent l'attention "par impulsion aveugle", en dehors des opérations intellectuelles car leur action ne dépend que de l'association par contiguïté. L'habit de quelqu'un indique son appartenance, une montre indique l'heure, l'apparence d'une maison – l'état de ses habitants; la présence ou l'absence d'une inscription ou d'un signal[18] renseigne sur

l'itinéraire, oriente dans l'espace – voilà autant d'éléments matériellement perceptibles, indispensables au voyageur. A une seule condition – qu'il sache en déchiffrer le sens, qu'il soit en possession du code. Entre le voyageur et l'espace-temps qu'il traverse s'établit un type spécial de communication réalisée surtout à base d'indications et d'émission d'actes sémiques du type information, interrogation ou ordre.[19] Il est intéressant de remarquer le fait qu'à un autre niveau, un type similaire de communication s'instaure entre le texte-relation de voyage et son lecteur, avec des changements de rôles – c'est le lecteur qui est, cette fois-ci, voyageur (rappelons Barthes avec sa définition de la lecture comme traversée des codes) tandis que le texte est un substitut du réel perçu par le *je* raconteur. Car, il faut le préciser, les relations de voyage sont toujours rédigées à la première personne. Nerval commence de la sorte le chapitre XXII des *Nuits d'Octobre*, intitulé significativement *Itinéraire*:

> "Je n'ai pas encore *expliqué* au *lecteur* le *motif véritable* de mon voyage à Meaux...Il convient d'avouer que je n'ai rien à faire dans ce pays; mais, comme *le public* français veut toujours savoir les raisons de tout, il est temps d'*indiquer* ce point." (I, 111, s.n.)

Outre la présence explicite du "lecteur" comme destinataire circonstancié ("public français"), signalons encore ce besoin impératif d'"expliquer" et d'"indiquer". Il s'agit de deux types d'actes pragmatiques supposant un minimum de correspondance, quant au code et à la référence, entre émetteur et récepteur. En nous servant de termes empruntés à Strawson (1977, ch.IV), on constate que l'émetteur opère avec des références identifiantes comportant sur la communauté avec la connaisance identifiante du récepteur. Par exemple, le voyageur Nerval renseigne ou non le lecteur selon l'entrée en jeu du principe de présomption d'ignorance ("la motif véritale de mon voyage") ou, respectivement, du principe de présomption de connaissance – il n'explique rien à propos de Meaux, étant sûr de la connaissance implicite du destinataire qui sait qu'il s'agit d'une localité située au nord-est de Paris. De ce point de vue, il est possible, dans une relation de voyage, de faire le partage entre les éléments (lieux, monuments, personnes, événements, etc.) "expliqués", "indiqués" et ceux non expliqués. La présence ou l'absence de l'ex-

plication dépend, comme on l'a vu, de la façon dont l'émetteur évalue l'horizon d'attente (synonyme finalement de "connaissance identifiante") du récepteur. S'il s'était adressé à un ami japonais n'ayant pas de connaissances géographiques sur la région parisienne, Nerval se serait senti obligé d'expliquer "Meaux". Par contre, il multiplie les explications éclairantes quand il s'agit de pays et peuples éloignés (*Voyage en Orient*, *Lorely*, notes de voyage sur les pays du Nord).

D'autre part, si l'on regarde les choses du point de vue du récepteur (le lecteur), les éléments auxquels on se réfère dans la relation seront plus ou moins clairs, plus ou moins reconnaissables, le message sera plus ou moins chiffré, les explications utiles ou superflues, en fonction de sa connaissance identifiante. C'est dans cet espace situé entre la présomption d'ignorance/connaissance, du côté de l'émetteur, et la connaissance identifiante de particuliers, du côté du récepteur, que se décide le degré d'audience d'une relation de voyage. On peut constater à cet égard que la validité et la spécificité de la relation de voyage réside essentiellement dans cette dimension pragmatique. A quoi on doit ajouter que si une "explication" peut être superflue, au cas où elle n'ajoute rien à une information déjà existante, une description ne l'est pas. Si on la conçoit comme une paraphrase (v. supra) elle modifie de quelque manière le décrit – comme on l'a vu, ni même le simple choix, ni le simple inventaire ne sont innocents. Supposé que la description n'ajoute rien au décrit, lorsqu'elle est photographique, elle peut avoir une fonction rhétorique ornementale; en plus, elle communique des renseignements sur le descripteur, ne serait-ce que son angle de vue, de sorte qu'une description n'est jamais "objective". Notons encore que la description pratiquée dans la relation de voyage, étant donné qu'elle porte sur des choses réelles, uniques, est un type de *description identifiante* (Strawson, 1977, p. 93) qui isole une chose dans le flux de la perception et qui ne s'applique à aucune autre chose.

Par fidelité à la perspective logique adoptée, on devrait encore envisager les procédés descriptifs propres à la littérature de la priméité en termes de définition car décrire c'est nommer, étiqueter, classer les choses; et nommer c'est, en une certaine mesure, définir, en tout cas, accorder le droit à l'existence verbale, tout au plus. Seulement, une définition, en tant que spécification des conditions de l'usage correct, classificatoire

ou attributif d'une expression, ne tient pas compte des exigences contextuelles[20] et et ne vise que le général; or la description identifiante de la relation de voyage est, par excellence, un fragment de l'espace-temps, fortement ancré dans le contexte. Ou, dans ce cas, il faudrait peut-être établir des paramètres logiques de la description-définition qui nous permettent de l'encadrer dans l'une des classes de définitions reconnues.

Si la lecture est une traversée des codes, dans le cas de la littérature de voyage, et même de tout autre type, cette traversée doit être doublement entendue, même si les deux niveaux se superposent en un seul. Il y a, d'une part, le code en tant que système de contraintes et de normes régissant le fonctionnement textuel (indicateur de genre, protocole de lecture, etc.); et, d'autre part, le problème déjà signalé de l'articulation des codes non-verbaux du monde réel avec l'univers essentiellement verbal du texte. Pour le plaisir de la symétrie, et non seulement pour cela, on pourrait dire que le voyage (réel) est une lecture du texte-monde et un déchiffrement de ses codes enchevêtrés tandis que la lecture est un voyage dans le monde du texte, avec déchiffrement respectif de codes spécifiques. Nous tâcherons dans ce qui suit, en nous appuyant évidemment sur les textes nervaliens, de signaler les principaux codes qui permettent au voyageur de communiquer avec le monde qu'il traverse et qu'il estime dignes de faire passer dans l'univers de paroles.[21] Des nombreuses définitions de la notion de code que les dictionnaires et ouvrages spécialisés ont données nous avons retenu celle de Jean Dubois (1973, p. 92) puisqu'elle sert le mieux notre présent propos: "Un *code* est un système de signaux – ou de signes, ou de symboles – qui, par convention préalable, est destiné à représenter et à transmettre l'information entre la source – ou émetteur – des signaux et le point de destination – ou récepteur."

Remarquons la hiérarchie signaux / signes / symboles qui se moule sur la série ternaire si souvent invoquée jusqu'à présent – priméité / secondéité / tiercéité.[22] Nous avons déjà souligné la prépondérance des qualisignes et de la dimension indicielle (en relation avec les signaux) des codes en jeu dans la relation de voyage. Ou, plutôt, les mêmes codes peuvent modifier leur statut en fonction de la perspective dans laquelle on les envisage – un vêtement ou un geste, par exemple, peut être un qualisigne, un sinsigne ou un légisigne. Mais la réalité du voyageur est, par défini-

tion, une réalité qui se signale et (s')indique – elle n'est ni événement-expérience, ni loi générale, sous peine de changer de statut.

Nous avons tenté de faire une classification et un examen, dont les résultats ne pourront pas être intégralement reproduits ici, des différents codes qui entrent dans la sphère perceptive du voyageur-écrivain lors de son voyage-lecture. Nous avons d'abord distingué deux grandes classes que nous avons nommées: a) *codes d'insertion* et b) *codes d'échange* (qu'il s'agisse d'échange de valeurs ou d'informations). Précisons que la distinction a été faite en fonction d'une prééminence car les codes d'insertion sont aussi des codes d'échange (surtout d'information) et ceux-ci sont en même temps des codes d'insertion. Dans la première catégorie entrent, d'une part, les coordonnées spatiales, avec leur double hypostase – naturelle et culturelle; de l'autre, les coordonnées temporelles. Dans la seconde classe se rangent les différents systèmes sémiotiques non linguistiques du type: code vestimentaire, alimentaire, de l'ameublement, gestuel (et différentes autres pratiques kinésiques), les pratiques liées au maniement de l'argent, nommons-le le code financier.

L'espace est la condition même du déroulement du voyage, le cadre qui permet le développement du mouvement et des autres pratiques communicationnelles possibles par la possession des différents codes énumérés ci-dessus. On peut se demander dans quelle mesure l'espace est un "code" et quelle peut être la justification d'un tel encadrement. On envisage en tant que tel l'espace qui, entrant dans le champ perceptif du sujet, est investi par celui-ci d'une certaine charge sémantique. Nous avons à dessein employé le terme "coordonnées" (spatiales et temporelles) puisque c'est dans cette hypostase qu'ils (l'espace et le temps) deviennent des codes d'insertion (voire d'orientation).

L'espace du voyageur est avant tout un itinéraire (v. supra), jalonné par un système de relais codifiés: gares, ports, localités, points de départ ou d'arrivée, identifiables à la rigueur sur une carte (système par excellence codique de trancription graphique du réel). Bien qu'on ait fait la distinction entre espace naturel et culturel, on peut dire que la première dimension est presque tout à fait annihilée, effacée par la seconde. La nature est constamment culturalisée par le voyageur – d'une part, puisqu'elle accepte la greffe des espaces culturels (villes, monuments, routes, jardins, aménagements), d'autre part, puisqu'elle devient "paysa-

ge". Pour ce qui est du paysage nervalien, il est très souvent cliché romantique – dans la littérature de voyage tout au plus – donc très codifié. Nerval l'aborde en tout cas comme un genre ou procédé qui doit nécessairement figurer dans ce type de texte:

> "Je suis forcé de repartir *pour un travail de description*." (L 213 bis, I, 1031, s.n.)
> "Quand vous m'avez écrit, j'étais dans le Valois *faisant le paysage* de mon action. J'y repars au premier rayon de soleil. J'ai trouvé de bonnes choses, et cela prend du développement. Pour moi, c'est fini, c'est-à-dire écrit au crayon sur une foule de morceaux de papier, que je n'ai qu'à récrire: un bon coup de collier de trois ou quatre jours; *mais il faut que je reparte pour décrire une chasse à la loutre et pour des détails de moeurs*." (L 215 bis, I, 1033, s.n.)
> "Je reviens de Chantilly, ou j'étais allé pour *prendre un paysage*." (L 233, I, 1048, s.n.)

Comme on peut le constater, le déplacement est avant tout prétexte pour l'écriture; la vue d'un paysage n'est pas contemplation rêveuse mais étude, travail d'observation et sa transcription exige une technique rigoureuse et une maîtrise des moyens qui nous fait penser au peintre. Il remarque ce qui est digne d'être transcrit. On le verra par la suite, au niveau de la secondéité et de la tiercéité, le paysage et l'espace en général acquerront de nouvelles dimensions. On peut pourtant signaler, dès maintenant, les connotations symboliques et surnaturelles qui viennent doubler l'aspect visible de certains endroits: les grottes et les volcans qui sont des voies d'accès vers l'enfer, par exemple, le voyage souterrain étant l'un des thèmes majeurs de l'œuvre nervalienne.

L'articulation nature – culture est perceptible surtout par la présence des vestiges et des ruines comme ornement obligatoire du paysage – les exemples dans le *Voyage en Orient, Lorely*, etc. sont innombrables. Les ruines, les restes, les traces, les débris sont une véritable obsession du voyageur Nerval qui a l'air de ne voir que cela et qui tire, effrayé, la conclusion que "L'Egypte est un vaste tombeau" (II,93) – c'est l'expression de son angoisse devant le fragmentaire, la poussière, l'éparpillement, signe d'une harmonie originelle perdue, d'un passé irrécupérable "détruit, rasé, méconnaisable" (II,93). Nerval s'attarde souvent sur la description d'un monument d'architecture[23] (cathédrale, temple, palais,

maisons) et, par peur que ses écrits ne soient pris pour des romans, il adopte le ton et le langage du spécialiste (archéologue, historien, critique d'art), mimant l'objectivité et le neutralité. Parfois même, il n'hésite pas a emprunter les descriptions des autres voyageurs, passées avant lui par les mêmes endroits, par citation ou simple appropriation ou copie (les exemples les plus nombreux se trouvent dans *le Voyage en Orient*)[24]. Il est, en tout cas, très content lorsqu'il trouve un lieu non encore décrit par les autres pour pouvoir l'exploiter lui-même:

> "Mais n'admirez-vous pas tout ce beau détail fait en style d'itinéraire ? C'est que la Cythère moderne n'étant pas sur le passage habituel des voyageurs n'a jamais été longuement décrite et j'aurai du moins le mérite d'en avoir dit même plus que les touristes anglais." (II,1296)

Il y a sur le trajet nervalien certains lieux typiques et privilégiés tout comme il y a une dialectique complexe de l'intériorité-extériorité et surtout du haut et du bas – la montée est toujours articulée chez Nerval à la descente, ne serait-ce que pour la symétrie antonymique des termes. Les endroits recherchés sont toujours ceux pourvus d'un centre autour duquel la périphérie est attirée: dans la sphère naturelle – les îles, dans celle culturelle – les villes, îles culturelles dans l' espace naturel. Celles-ci sont souvent labyrintiques (II,98) et la découverte du centre "ardent et éclairé" signifie la sécurité de la lumière ("La lumière m'attirait comme les papillons", II, 860), de l'égarement impossible, signifie atteindre le point original et générateur de l'ensemble. Car l'entreprise nervalienne est par excellence destinée à résoudre les contradictions d'un Orient désorienté (Jeanneret, 1980), d'un cercle au centre vide. Les lieux privilégiés sont les espaces-synthèse: parmi les monuments, les pyramides, à signification multiple, "monument de la mission kaïnite: corps et âme des races souffrantes, lieu de communication entre les enfers, la terre et le ciel, tombeau et chrysalide, *modèle* qui assure la renaissance du poète créateur par son œuvre même." (G. Schaffer, 1967, p.17). Nerval consacre toute une section (4 chapitres) du cycle *Les Femmes du Caire* à la description des pyramides et à l'explication des rituels initiatiques à leurs mystères.

Le même statut d'espace-synthèse ont les villes qui mêlent les gens de toutes sortes, les coutumes et les pratiques les plus diverses, les cro-

yances les plus divergentes – l'image symbolique en est Constantinopole, ville de la "tolérance universelle". La ville est un espace-synthèse d'abord puisqu'elle est un cadre propice à une fusion des codes qui se réalise le mieux lors de deux événements-synthèse qui s'y déroulent: la fête et le spectacle – autres points clé de la mythologie nervalienne. La ville englobe à son tour d'autres espaces privilegiés: d'abord les théâtres et les cafés. Le premier c'est l'espace de l'illusion factice mais indispensable, substitut du rêve dans la vie réelle (v. infra). Une partie considérable des notes de voyage de Nerval est occupée par de véritables comptes rendus de spectacles et par la description des théâtres. La vie réelle même est très souvent conçue comme un spectacle et les endroits visités comme des décors, les vêtements habituels comme des costumes. Les cafés constituent le point de contact direct avec la vie citadine, l'espace qui abrite les conversations amicales et facilite les rapports humains; ce sont aussi les îles de lumière dans la déambulation nocturne (v. comme prototype "le café des aveugles" dans *Les Nuits d'Octobre* et le chapitre *Une nuit à Londres* dans le cycle *Un tour dans le Nord*). Du point de vue des codes mis en valeur, le café, le restaurant et leurs avatars nommés dans toutes les langages des pays traversés permet une "excursion" (double sens) dans la spécificité du langages alimentaire des différents peuples.

Le temps du voyageur est un perpétuel présent – le présent de la priméité, de la jeunesse et de la sensation prise sur le vif. Le temps du voyageur est encore une suite continue d'indications précises de jours et heures, départs, arrivées, rendez-vous, commencements de spectacles, fêtes, ouverture et fermeture de musées, etc. dont celui qui se déplace ne peut se passer sous peine de rater ses projets. C'est sous cet angle que le temps peut être consideré comme un code. La forme même des notes de voyage est souvent celle d'un journal formé par excellence de la succession des dates rigoureusement consignées (v. dans le *Voyage en Orient* les chapitres VI – X de la section *Introduction: vers l'Orient*, intitulés d'ailleurs "suite du jurnal"). Quand les indications temporelles précises manquent, elles sont remplacés par des références du type "hier soir", "demain matin", "il y a deux jours", etc. qui ne se justifient que par rapport au présent de l'acte linguistique de la relation.

Une autre catégorie d'indications, tout aussi précises, se réfère à la durée des parcours d'un point à l'autre, réalisant la jonction espace-



temps dans un rapport proportionnel. Le voyageur n'a pas de souvenirs et pas de projets de longue haleine car son passé et son avenir sont immédiats lui donnant l'étrange impression d'être à la fois détaché de tout et appartenant à tout ce qu'il rencontre sur son chemin. Par son déplacement, il fuit en même temps ce qu'il laisse derrière et court après ce qui est devant, même s'il s'agit d'une trajectoire circulaire. Et pourtant, le voyageur reprend parfois son souffle, s'arrête et contemple le panorama de l'espace-temps traversé. C'est le moment où il se permet de se livrer aux rêveries les plus fantasques, où il voudrait arrêter le temps et abolir les distances. Il échappe alors au temps immédiat pour s'insérer au temps cosmique. Une tentative de ce type est relatée dans *Notes de voyage, Un tour dans le Nord*. Le fragment mérite d'être reproduit en totalité puisqu'il est éloquent pour la démarche nervalienne en général:

> "Deux heures, oui, deux heures à peu prés! J'ai moi-même constaté à Malte, en revenant d'Orient, une heure trente-cinq minutes de différence avec l'heure solaire, pour les montres qui avaient conservé l'heure de Constantinople. – Des marins m'ont appris là que, lorsqu'on fait le tour du monde, il y a un jour de gagné ou de perdu, selon qu'on navigue à l'Orient ou à l'Occident. C'est un jour sur un an à effacer du calendrier ou à marquer en blanc; le journal du bord en tient compte, – et tout homme peut aussi ajouter un jour à sa vie en voyageant vers l'Occident, car il aura fait en un an ce que le soleil fait en un jour; et ce jour-là même, de vingt-quatre heures, qu'il gagnera sur l'astre fugitif, se retrouvera en plus parmi les siens.
> Si l'on construit jamais un aérostat qui puisse se maintenir immobile au-dessus de l'atmosphère terrestre, c'est-à-dire vingt lieues seulement plus haut que nos têtes, l'aéronaute hardi qui fera cette expérience verra le temps s'arrêter pour lui. Il restera toujours au même âge et à la même heure...mais là, sans doute, est le secret de l'immortalité des dieux!" (II,874)

Serait-ce par l'instinct de rajeunissement que Nerval a choisi de voyager vers l'Orient ? En tout cas, le temps cosmique ne laisse pas de s'insinuer dans la vie quotidienne des hommes, décidant même de l'horaire des moyens de transport, comme ce *Stamboot* pour Rotterdam qui "suit le cours de la lune et part tous les jours quelques minutes plus tard ou plus tôt, suivant la folle humeur de la reine des nuits" (II,1453, n.10). Tout est, dans les notes de voyage nervaliennes, mis sous le signe de

l'ordre temporel cosmique et des phénomènes propres aux régions respectives: en Italie, le soleil brillant du midi; au Nord, surtout la nuit comme moment préféré pour la découverte d'une ville (exemples type, *Une nuit à Londres* dans le cycle *Un tour dans le Nord* et, dans *Les Nuits d'Octobre*, ch. V – *Les nuits de Londres*, où l'on évoque "la splendeur de ses nuits, auxquelles manque trop souvent le soleil d'Italie" – I,85); en Orient, le soleil levant, l'aube éclatante, la lumière renaissant chaque matin toujours plus radieuse (texte emblème: ch.I, *Un lever de soleil*, *Les femmes du Caire*, section II) – serait-ce un simple hasard que la figure mythique polarisant toute la substance du *Voyage en Orient* soit la Reine du Mattin ?

Les codes d'échange ne forment pas chacun l'objet d'une discussion séparée. D'abord parce qu'ils ont tous à peu près le même statut sémiotique et ce qui est dit de l'un peut être valable pour tous les autres. Les codes vestimentaire, alimentaire, de la décoration-ameublement et gestuel ont d'abord une fonction indicative et emblématique – ils servent à situer et à reconnaître ceux qui les manient comme représentants de telle ou telle catégorie: situation sociale, métier, peuple, âge, etc. Cela parce qu'un certain usage du code constitue une communication et une manifestation de soi ce qui confirme l'idée de Buyssens que n'importe quel objet ou fait matériel peut momentanément remplir une fonction sémique (1943, ch.II, c). Les références de ce type occupent une très large place dans les relations de voyage de Nerval – d'une part, à cause de la fonction déjà mentionnée, d'autre part, à cause du fait qu'elles procurent à l'auteur l'occasion de pratiquer le procédé qui lui semble, comme on l'a vu, le plus propre à ce type de discours, à savoir la description. De la sorte, ses notes de voyage sont couvertes de larges plages descriptives ayant pour objet vêtements, meubles, gestes, etc., identifiables aussi du point de vue graphique: absence d'alinéas, présence assez fréquente des italiques relevant les objets ou phénomènes exotiques, désignés dans la langue du peuple respectif. A ce niveau, la description tend à l'exhaustivité – d'ici une grande abondance de détails sans souci d'une hiérarchie significative. On pourrait même affirmer que Nerval se livre parfois à de véritables délires descriptifs, se laissant gagner par la valeur ornementale de la description. Les pages respectives acquièrent un degré

de poéticité inattendue, résultée des parallélismes sonores et graphiques, des symétries formelles et sémantiques entre les parties du texte, des procédés rhétoriques mis en œuvre. Exemples: description du jardin du calife – II,392; le costume de Sétalmulc, soeur du calife II, 375; la cathédrale de Strasbourg – II,375. A propos de cet exemple, Nerval semble conscient lui-même du fait qu'il s'écarte de la norme en donnant libre cours à sa fantaisie, quand il affirme:

> "Je fais ici une tournée de flâneur et non des *descriptions régulières*. Pardonnez-moi de rendre compte de Strasbourg comme d'un vaudeville. Je n'ai ici nulle mission artistique, je n'étudie aucun système littéraire, je n'inspecte pas les monuments, je n'étudie aucun système pénitentiaire, je ne me livre à aucune considération d'histoire ni de statistique (...). *Je me refuse donc à toute description de la cathédrale*:" (II,745, s.n.)

Ce qui suit et tous les exemples de ce genre sont plutôt des rêveries poétiques devant l'objet. La loi qui agit et travaille le langage de ce type de texte c'est l'attraction des signifiants – mécanisme définissant par excellence le discours poétique (v. infra). L'exactitude de la description n'intéresse plus, le signifiant ayant passé au premier plan, au détriment de la référence; le nouveau référent c'est le texte auquel ce même texte se réfère.

Parfois, étant donné l'obstacle d'une langue inconnue, les signes des codes d'échange sont les seuls qui permettent au voyageur une situation exacte des éléments. A tel moment de fête, par exemple, où l'ordre habituel est renversé, les gens mélangés, les Copthes sont "reconnaissables à leur turban noir" ce qui est un indice clair "que les Turcs admettaient volontiers la présence des chrétiens à cette solennité" (II,153). Ou, dans la salle du théâtre du Caire, les spectateurs peuvent être identifiés par leurs habits et coiffures: les Italiens et les Grecs "en tarbouch rouge", les indigènes "en costume levantin", les Grecques "au *taktikos* de drap rouge festonné d'or qu'elles portent incliné sur l'oreille", les Arméniennes "aux châles et aux gazillons qu'elles entremêlent pour se faire d'énormes coiffures", les juives mariées "ne pouvant, selon les prescriptions rabbiniques, laisser voir leur chevelure" et qui "ont à la place des plumes de

coq roulées qui garnissent les tempes et figurent des touffes de cheveux" (II, 163). On continue par une description impersonnelle et normative du costume levantin standard, à peu près le même pour tous ces peuples, description portant toutes les marques de ce type de discours, précisées par R. Barthes dans *Système de la mode*. Le voyageur Nerval est d'ailleurs très sensible à la mode (les références dans ses notes de voyage sont très fréquentes), réceptif à ses caprices, conscient du fait que la respecter, avec plus ou moins d'écart, c'est faire preuve de capacité d'intégration. C'est ce qui le fait affirmer s'être senti païen en Grèce, musulman en Egypte, panthéiste au milieu des Druses et dévot sur les mers aux astres-dieux de la Chaldée, grâce à son ouverture protéiforme, à sa curiosité universelle et à son désir de se "broder sur toutes les coutures". Cette tendance à emprunter la vie des pays visités, cette mobilité spirituelle et physique se manifeste dans tous les compartiments de la vie qu'il s'agisse de croyances religieuses, nourriture, habits ou autres coutumes. Il va jusqu'à vouloir se marier à la copthe, en achetant une esclave javanaise (action idéale et toute imaginaire d'ailleurs, non confirmée par les renseignements sur sa vie réelle). Parfois ce mimétisme devient une nécessité, afin de ménager cartaines susceptibilités et répondre à la condition même de l'acceptation dans une colléctivité (comme par exemple lorsqu'on lui conseille de prendre, pendant une fête, un costume arabe car les Moghrabins, musulmans de l'ouest", n'aiment pas les habits francs, surtout depuis la conquête d'Alger" – II,155; v. aussi l'épisode où il tente de s'intégrer à une communauté de Persans qui "ne virent aucun inconvénient à [le] recevoir parmi eux, pourvu qu'[il prît] leur costume" – II,475). Par cette mobilité, Nerval se distingue tout à fait des touristes anglais qu'il ironise d'ailleurs sans cesse et qui n'abandonnent nulle part leurs habitudes ainsi que leurs vêtements, objets, cuisine, etc.

La valeur codique des vêtements devient évidente surtout dans ces cas-ci ainsi qu'au moment où ils marquent une hiérarchie: en Turquie, les coiffures "distinguent encore chaque race",. au cimetière de Constantinople, la forme du tourban des cippes en marbre indique le rang ou l'antiquité du défunt, l'ancienne inégalité des chaussures" a été détrônée par les bottes vernies. Toute l'histoire d'un peuple peut être perçue dans l'évolution de la mode, qu'il s'agisse de coiffures, vêtements ou maisons:

"Jadis les chaussures, comme les bonnets, indiquaient la religion de tout habitant. Les Turcs seuls avaient droit de chausser la botte ou la babouche jaune: les Arméniens la portaient rouge, les Grecs bleue, et les Juifs noire. Les costumes éclatants et riches ne pouvaient également appartenir qu'aux musulmans. Les maisons même participaient à ces distinctions, et celles des Turcs se distinguaient par des couleurs vives; les autres ne pouvaient être peintes que de nuances sombres. Aujourd'hui cela a changé: tout sujet de l'empire a le droit d'endosser le costume presque européen de la réforme, et se coiffer du *fezzi* rouge, qui disparaît en partie sous un flot de soie bleue, assez fourni pour avoir l'air d'une chevelure azurée." (II,452)

Certains accessoires du costume, surtout les éléments exotiques, inhabituels à l'Européen, prennent à ses yeux des valeurs symboliques. C'est le cas du voile qui couvre en Orient le visage des femmes. Il est symboliquement et matériellement associé au masque (v. ch. I de la section *Les Femmes du Caire*, *Le masque et le voile*) car, au Caire, les femmes sont obligées de porter sous le voile un "masque allongé qu'on appelle *borghot*" que Nerval décrit minutieusement (I,95). Ce double obstacle qui couvre leur visage comme un "rempart" devient le symbole des épreuves et étapes que l'initié doit parcourir pour accéder aux mystères de la connaissance, à l'essence des choses. C'est, par ailleurs, une sémantisation faite par attraction des signifiants car Isis, dépositaire des secrets et du savoir suprême, se cache elle aussi sous une série de voiles que l'initié lève un à un: "arrêtons-nous, et cherchons à soulever un coin du voile austère de la déesse de Saïs." (II,94). Le masque et le voile qui couvrent le visage de la femme est encore une hypostase du jeu étourdissant de l'être et du paraître, du vrai et du faux dans ce "pays des énigmes et des mystères" (l'Egypte) où la beauté s'entoure de voiles et de bandelettes. Qui sait si l'image qu'on se fait d'une femme voilée est la vraie ? Et ce n'est pas par hasard que l'une des actions essentielles pour Nerval est celle de *dévoiler*. Le triomphe total est le moment où le ciel "se dévoile" pour laisser apparaître la figure de la grande déesse, souriante et protectrice.

"Etendu sur un lit de camp, je crus voir le *ciel se dévoiler* et s'ouvrir en mille aspects de magnificence inouïes.(...) D'immenses cercles se traçaient dans l'infini, comme les orbes que

forme l'eau troublée par la chute d'un corps; chaque région, peuplée de figures radieuses, se colorait, se mouvait et se fondait tour à tour, et une divinité, toujours la même, rejetait en souriant *les masques* furtifs de ses diverses incarnations..." (A,I, 364, s.n.)

Mais comme on se trouve déjà à un autre niveau, au-delà de la priméité, le masque et le voile ne sont plus de simples indices (femme orientale) mais des signes généralisants et symbolisants et la figure de la grande déesse, l'une des visions archétypes.

Le code alimentaire jouit d'un statut semblable et Nerval le voyageur est tout aussi attentif à ce que mangent et boivent les habitants des pays qu'il traverse. Par là encore ils se définissent et s'ordonnent hiérarchiquement. Quant à lui-même, il connaît parfaitement la grammaire de cette langue. Il ne se trompe jamais, il sait très bien distinguer l'endo- de l'exo-cuisine[29], il connaît des recettes; il sait encore où l'on peut manger telle ou telle chose à Paris (*Les Nuits d'Octobre*) ou ailleurs – il regrette par exemple de n'être pas arrivé à Strasbourg "dans la saison du jambon, de la *sauercraüt* et du foie gras" (II,745). Il connaît encore la valeur (sens propre) des aliments et n'hésite pas à indiquer les prix des différents articles dans différents pays sans que ses textes prennent l'allure d'un guide touristique (v. par exemple le chapitre *Contrariétés domestiques* du *Voyage en Orient*). Nous touchons par là à l'un des codes les plus importants pour le voyageur, celui que nous avons nommé *code financier*. Il n'est pas seulement important pour Nerval toujours à court d'argent mais c'est encore l'un des domaines pouvant fournir des exemples typiques pour la littérature de la priméité. Indiquer le prix de quelque chose, et Nerval le fait très fréquemment dans ses notes de voyage, qu'il s'agisse d'aliments, habits, livres, transports, billets de spectacles ou de musées ou même d'êtres humains (v. l'achat de l'esclave dans le chapitre *La Javanaise* du *Voyage en Orient*) c'est prélever un échantillon de réalité, c'est la reproduire telle qu'elle s'offre aux sens du voyageur et à son système de valeurs. Outre cela, en mentionnant le prix, acceptable ou trop élevé, le voyageur définit sa position par rapport au réel environnant et classe implicitement les objets autour de lui en accessibles ou interdits. Par le prix, les objets émettent des informations sur eux, le prix étant en quelque sorte leur acte sémique. Le prix peut, de même, devenir connota-

teur de qualité, rareté, degré d'usure, mode, etc. – toute une série d'aspects liés au maniement et à la circulation de l'argent attendent d'être étudiés par une sémiotique qu'on pourrait, au moyen d'un terme provisoire, appeler "financière".[25]

Quant aux **pratiques gestuelles**, on peut dire qu'elles sont, comme les habits, la nourriture ou les objets, des prolongements du corps, des accessoires et des moyens de communication. Le voyageur les regarde tous du même oeil, les situant à un même niveau de perception sensorielle de surface. A cet égard, on peut employer avec beaucoup d'utilité la notion de *texte gestuel* que nous estimons passible d'être étendue aussi aux autres types de codes dans le sens que nous pouvons tout aussi bien parler d'un texte vestimentaire (l'ensemble d'un costume avec tous ses accessoires) ou d'un texte alimentaire (un repas complet), etc. Evidemment, une distinction s'impose – celle déjà signalée à propos de la différence entre description littéraire et description de choses réelles, de type journalistique. Celle-là ne retient que ce qui lui est nécessaire et significatif, en fonction du message global, celle-ci tend à tout retenir car tout lui est nécessaire. Pourtant, il nous semble plus adéquat de parler de "texte" dans le cas du code gestuel qu'à propos des autres codes mentionnés ci-dessus, les notions de cohérence et d'organisation hiérarchique – inhérentes au texte – étant plus pertinentes et mieux perceptibles dans le domaine kinésique. La notion de texte gestuel est proposée par Greimas (1979a, p. 165), sans une définition stricte et se limitant pour le moment à des exemples du type: danses folkloriques, ballets, numéros acrobatiques, pantomime, etc., largement représentés, comme on peut s'y attendre, dans la littérature de voyage.

Nous avons tenté (Mureşanu Ionescu, 1981a) une redéfinition de la notion, du point de vue de la narration. Comme unité d'analyse de ce type de discours, située au niveau pragmatique, le texte gestuel peut être identifié en fonction des critères suivants: a) être un ensemble structuré d'attitudes gestuelles; b) correspondre, au niveau de la syntaxe narrative de surface, à un parcours narratif ou au moins à un programme narratif. Le plus souvent, un texte gestuel correspond au syntagme narratif nommé "épreuve"; c) entraîner des modifications dans les relations entre les actants. Du point de vue pragmatique, les relations entre les actants sont le

plus souvent de dominant ----> dominé, manipulateur ----> manipulé; d) assurer (ou contribuer à) la circulation des objets de valeur ou, du point de vue pragmatique, participer à la production des valeurs descriptives, culturelles, consommables et thésaurisables.

Dans la littérature de voyage, ce sont encore une fois les moments synthèse comme *la fête* qui offrent au voyageur la récolte la plus riche en pratiques kinésiques – un grand nombre d'exemples est fourni par la section *Les nuits du Ramazan* du *Voyage en Orient*. Les gestes rituels sont ici investis d'une haute valeur symbolique – les "pratiques bizarres", les différentes sortes de mouvements ou de danses peuvent médiatiser la communication avec la divinité, comme dans le cas des derviches.

Enfin, les phénomènes kinésiques, impliquant naturellement une organisation de l'espace, peuvent être mis en rapport avec les structures discursives. R. Jean (1974, pp. 68-76) identifie chez Nerval trois types de "structures de déplacement": voyage, promenade et déambulation. Il s'agit, à notre avis, des mouvements fondamentaux qui traversent souterrainement et respectivement le discours de la priméité, de la secondéité et de la tiercéité. Si le voyage est par excellence la sensation vive, le présent, le vécu, la jeunesse et le frôlement de l'extérieur, la promenade est plutôt associée à la rêverie sur le vécu et aux mouvements de l'âme – un texte de Nerval s'intitule significativement *Promenades et souvenirs* (v. infra). La déambulation est, par contre, la forme abstraite et épurée de la promenade, déplacement à l'état pur, c'est le déplacement du sommeil (les somnambules), du rêve éveillé et de l'hallucination où tout accident devient type et symbole, où le soleil devient le Soleil (noir, éventuellement) et le temps – le Temps; c'est encore l'une des hypostases du mouvement onirico-fantastique. Nous avons nommé par là les principales espèces du discours de la tiercéité. (v. infra)

Un dernier aspect s'impose à notre attention. Des remarques faites jusqu'ici, il résulte assez clairement, croyons-nous, qu'il n'y a pas de priméité, secondéité ou tiercéité pures et qu'à chaque fois on ne peut parler que d'une prépondérance. En examinant les principaux aspects d'une littérature de la priméité on a pu constater son glissement plus ou moins perceptible vers les autres types.

De la sorte, dans le cas de Nerval tout au plus, on doit envisager la dimension fantastique de la priméité, en précisant nécessairement de quelle sorte de fantastique il s'agit et, admettant d'emblée qu'il diffère fondamentalement de celui qu'on trouve dans les textes de la tiercéité. Une discussion sur le fantastique au niveau de la priméité s'impose presque de soi-même, étant donné que le fantastique a trait au référent et suppose avant tout une certaine relation avec le réel. Des remarques éparses peuvent être glanées ça et là dans l'exégèse nervalienne, ne serait-ce que sous la forme d'une simple formule. J.-P. Richard parle, par exemple, de la "géographie magique" de Nerval (1955); G. Schaeffer (1967) fait un examen minutieux des significations mythiques des lieux, faits et personnages du *Voyage en Orient*; R. Jean (1974) mentionne la fonction "déréalisante" de certains éléments dans *Les Nuits d'Octobre*; M. Jeanneret (1978) perçoit un phénomène similaire lorsqu'il signale la "relation perturbée avec le réel" (p.34) dans le *Voyage en Orient*. La distinction la plus utile est celle opérée par M.-J. Lefebve (1971): partant de l'idée que le fantastique résulte d'une mise en cause directe de la réalité quotidienne et scientifique (pp.95-95), l'auteur précise que le fantastique peut se manifester selon deux schémas différents et même opposés. Par conséquent, il y a deux types différents de fantastique, appelés *extérieur* et *intérieur*. Dans le premier, la trajectoire va de la perception vers l'imaginaire par une altération de la réalité matérielle qui échappe aux lois habituels du monde et devient un objet délirant et étrange. Le second se dirige de l'imaginaire vers le perçu lorsqu'une image, un rêve ou une hallucination acquiert des caractères réels. (L'exemple le plus typique en est l'*Aurélia* de Nerval). Quant au premier, c'est bien ce qui se passe dans la littérature de voyage de Nerval, celle que nous avons nommée "de la priméité". On peut constater dans ces textes une volonté perpétuelle de dépassement de la surface, un refus des simples données journalistiques, une tendance de doublage permanent du visible qui devient une sorte d'écran au-delà duquel le mystère se laisse deviner. Là où la consistance matérielle de la surface est plus faible, la fente vers l'invisible (pas nécessairement irréel) est plus large; la contradiction entre l'être et le paraître devient presque insurmontable, le doute devient troublant et menace l'existence même des choses, comme à propos de la "femme mé-

rinos" dans *Les Nuits d'Octobre*: "L'affiche *existe*, mais la femme pourrait ne pas exister..." (I, 109) où l'affiche c'est l'apparence, l'indice et la femme le référent. Parfois, la relation troublée avec le réel est due à ce que Nerval appellera lui-même dans *Aurélia* "l'épanchement du songe dans la vie réelle". Il affirme à la fin de la relation de son séjour viennois: "A Vienne, cet hiver, j'ai continuellement vécu dans un rêve." (II,64) et le mot "rêve" est très fréquent dans les textes se rattachant à cette période – section *Introduction: Vers l'Orient*. Les rapports normaux sont renversés, les éléments du réel environnant semblent échapper au contrôle et agir d'eux-mêmes; les repères stricts (heures, lieux, programmes) du voyageur ne sont plus valables, ce qui entraîne un désordre déroutant, comme dans cet exemple des *Lettres des Flandres*:

> "Mais *où suis-je*? la chose est inquiétante; *me serais-je trompé* d'omnibus, trompé de chemin de fer?
> Il y a des jours où l'on marche dans la vie comme dans un rêve: ma place ce soir aurait dû être à la représentation des *Femmes savantes*, (...) et *voilà* que par une *succession imprévue* d'événements, de voitures, de locomotives et peut-être même de bateaux à vapeur, – *je me vois* planté à sept heures du soir sous un péristyle d'ordre dorique, devant une affiche blanche, – ordinairement les affiches de théâtre sont imprimées sur papier de couleur, – qui annonce une première représentation dont le titre, perdu dans l'ombre, se lit difficilement, bien qu'imprimé en caractères romains" (II, 927, s.n.).

Nous avons souligné dans le texte les éléments déjà homologués (Todorov, 1970) comme éléments de définition pour le discours fantastique: interrogations, conditionnels, mots et formes qui traduisent la surprise et l'hésitation du narrateur lui-même devant les événements qui lui arrivent comme malgré lui; ces marques abondent dans le discours onirico-fantastique *d'Aurélia*.

Une autre forme de glissement vers l'irréalité c'est ce qu'on peut nommer la "théâtralisation" de la réalité. Au cours de ses voyages, Nerval perçoit très souvent le paysage ou le cadre citadin comme un décor de théâtre et les gens comme des personnages jouant sur une scène ("Il me semble que je marche au milieu d'une comédie." -II,84; "Mais c'est bien le soleil d'Orient et non le pâle soleil du lustre qui éclaire cette jolie ville

de Syra, dont le premier aspect produit l'effet d'une décoration impossible. Je marche en pleine couleur locale, unique spectateur d'une scène étrange..." – II,84) – il en devient souvent un (v. *La Pandora*). Mais, comme on a pu le prouver[26], le théâtre est assimilable chez Nerval au rêve, à l'illusion et les rêves, à leur tour, sont imprégnés d'éléments dramatiques, ne serait-ce que les fameuses "portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible" (A, I, 359), équivalent du rideau qui se lève, au début du spectacle.

Le mécanisme d'altération du réel est différent dans le *Voyage en Orient* et dans *Les Nuits d'Octobre*. Dans *le Voyage en Orient*, il y a plutôt des allusions, des digressions du voyageur sur certains phénomènes qui dépassent le réel. Exemple: le chapitre *Un lever du soleil* (II, pp. 135-138) qui débute par la phrase: "Que notre vie est quelque chose d'étrange" et où il est question ensuite, sous la forme du commentaire froid, des "folles images du rêve" et du "soleil noir de la mélancolie". Une autre modalité c'est le saut conventionnel et brusque dans le fantastique et le surnaturel par l'insertion d'un "conte". L'exégèse nervalienne a pu montrer que les deux longs contes racontés dans *le Voyage en Orient*, *l'Histoire du Calife Hakem* et *l'Histoire de la Reine du Matin et de Soliman prince des génies* réunissent tous les thèmes majeurs de la mythologie nervalienne, repris d'une autre perspective dans les *Chimères* et *Aurélia*: le double, le simulacre de mariage, la descente aux enfers, la femme-fée, le mythe du créateur génial. Il s'agit donc, en quelque sorte, d'un fantastique "raconté", "collé" et non pas effectivement présent et s'infiltrant par les interstices séparant les fragments de réalité. Cette seconde modalité est présente, en revanche, dans *Les Nuits d'Octobre*. Le texte se définit lui-même à un moment donné comme un "affreux mélange de comédie de rêve et de réalité" (I,107). Le voyage réel dans d'obscurs quartiers parisiens se transforme insensiblement en une descente aux enfers: "Et maintenant, plongeons-nous plus profondément encore dans les cercles inextricables de l'enfer parisien." (I,88); la "jeune fille à la voix perlée" chante "au bord des abîmes" et ressemble "au séraphin doré du Dante, qui répand un dernier éclair de poésie sur les cercles ténébreux dont la spirale se rétrécit toujours, pour aboutir à ce puits sombre où Lucifer est enchaîné jusqu'au jour du dernier jugement." (I,92) (Dante est

d'ailleurs plusieurs fois cité ou évoqué ainsi que *Faust*). La réalité offre au voyageur des aspects monstrueux qui l'obsèdent et le poursuivent longtemps jusque dans son sommeil lui provoquant d'étranges rêves hoffmanesques (v. ch. XVII, XXV) – les gnomes lui dévissent la tête "à petits coups de marteaux" pour en chasser l'image de la femme mérinos. La technique même employée par Nerval entretient l'ambigu, l'incertain et le mystère nécessaires au fantastique – il présente d'abord les effets boulversants de l'image réelle (ch. XVII) et plus tard l'image elle-même, le fragment de réalité, le spectacle de la femme mérinos (ch. XXI). A cet égard, Nerval n'hésite pas à exploiter le procédé diderotien de proposer au lecteur, dans une séquence métatextuelle, plusieurs solutions possibles – technique très adéquate à augmenter le doute et l'hésitation propres au discours fantastique (il s'agit ici d'un fantastique de l'écriture):

> "Mon récit est terminé. "Le vrai est ce qu'il peut", comme disait M. de Fongeray. J'aurais pu raconter l'histoire de la Vénitienne, de M. Montaldo, de l'Espagnole et même du basson. Je pourrais supposer que je me suis épris de l'une ou de l'autre de ces deux femmes, et que la rivalité du saltimbanque ou du basson m'a conduit aux aventures les plus extraordinaires. Mais la vérité, c'est qu'il n'en est rien. L'Espagnole avait, comme je l'ai dit, les jambes maigres, la femme mérinos ne m'intéressait qu'à travers l'atmosphère de fumée de tabac et une consommation de bière qui me rappelait l'Allemagne." (I,111)

Les deux plans, réel et fictif, sont donc à jamais condamnés à la séparation. La vérité est pauvre, déceptive, elle n'atteint jamais le point culminant, c'est pourquoi elle peut toujours recommencer, se relancer du point mort. Elle sera toujours plate, avec des débuts et des dénouements partiels, on pourra toujours lui enlever ou lui ajouter une séquence. C'est l'argument final que nous trouvons pour la structure ouverte, non contrainte et linéaire du discours primaire telle que nous avons tenté de la mettre en évidence dans les pages précédentes. C'est un trait confirmé par une phrase de Nerval lui-même: "Mais il n'y a pas de dénouements qu'au théâtre; la vérité n'en a jamais." (VO, II, 16) car un dénouement, on le construit – il n'est pas dans le continuum de la réalité.

CHAPITRE III

LES HYPOSTASES DU MOI OU LA LITTÉRATURE DE L'EXPÉRIENCE

La Secondéité

> "Notre existence actuelle, au fur et à mesure qu'elle se déroule dans le temps, se double ainsi d'une existence virtuelle, d'une image en miroir. Tout moment de notre vie offre donc deux aspects: il est actuel et virtuel, perception d'un côté et souvenir de l'autre. Il se scinde en même temps qu'il se pose. Ou plutôt il consiste dans cette scission même, car l'instant présent, toujours en marche, limite fuyante entre le passé immédiat qui n'est pas encore, se réduirait à une simple abstraction s'il n'était précisément le miroir mobile qui réfléchit sans cesse la perception en souvenir."
>
> Henri Bergson, *L'énergie spirituelle*

> "C'est, dira-t-on, l'histoire de tout le monde. Mais tout le monde n'a pas occasion de raconter son histoire.
> Et, si chacun le faisait, il n'y aurait pas grand mal: l'expérience de chacun est le trésor de tous."
>
> Gérard de Nerval, *Promenades et souvenirs*

Vers la moitié de la vie, pense Nerval, après trente et surtout quarante ans, "l'homme arrivé au développement complet se son être" (CN, II, 1065), subit un déchirement inévitable: le regard tragique jeté vers l'avenir se heurte à l'obstacle noir de la mort auquel il tache tant soit peu de s'y faire. La seule chose sûre qui lui reste, celle que l'on ne peut pas

lui ravir, c'est la passé. Bien que la confrontation soit souvent douloureuse ("chaque douleur du moment réveille les douleurs passées" – CN, II, 1065), revivre le passé signifie pourtant **renaître**, refaire un trajet, "recomposer", pour employer un vocable typiquement nervalien, ce qui veut dire enrichir et, le plus souvent, découvrir des choses inconnues sur soi-même: "C'est comme un manuscrit palimpseste dont on fait reparaître les lignes par des procédés chimiques." (AG, I, 191). Les images anciennes qui se superposent sur les moments présents (de l'évocation) sont des fragments du passé qui flottent indécis dans les limbes de la mémoire jusqu'au moment où, en se touchant, ils s'organisent en constellations selon une logique nouvelle, indépendante et différente du réel dont ils se sont détachés. Lorsqu'on se met à décrire, à verbaliser une telle constellation, le résultat est un "récit de souvenir". C'est l'expérience verbale d'une expérience réelle, l'expérience présente d'une expérience passée, sans aucun souci de l'avenir qui ne peut rien offrir; c'est, pourrait-on dire, en d'autres termes et en généralisant, "le mode d'être de ce qui est tel qu'il est par rapport à un second, mais sans considération d'un troisième quel qu'il soit" – nous y reconaissons l'une des définition peircéennes de la secondéité (8.328, p.22). En effet, le mécanisme de la remémoration des souvenirs est par excellence un phénomène qui relève de la secondéité car le principe fondamental en est la confrontation de deux plans, de deux moments – semblables et divers à la fois – de deux hypostases du même moi.

Peirce définit la secondéité comme une catégorie manifestée à travers trois types de phénomènes: l'expérience, la lutte et le fait.[1] L'expérience qui est le cours de la vie est vue plutôt comme une "expérience des vicissitudes" étant une "modification imposée de force [par le monde extérieur] à nos façons de penser" (1.321). Puisqu'à la contrainte et à la pression des faits extérieurs s'oppose une résistance du monde interne, il y a toujours un élément d'effort et de lutte dans l'expérience.

Celle-ci est à peu près toujours déceptive, impliquant presque nécessairement la perte, la désillusion et même l'échec et la destruction. (Peirce, 8. 330) Nous disons "nécessairement" car le changement s'étalant dans le temps est implicitement perte (consommation) de cet intervalle de temps compris entre l'état A et l'état B. Et nous disons "pres-

que" vu qu'il peut y avoir gain sur un autre plan. Nerval est très conscient de ce double jeu de perte – gain de l'expérience lorsqu'il affirme au début du dernier chapitre de *Sylvie*:

> "Telles sont les chimères qui charment et égarent au matin de la vie. J'ai essayé de les fixer sans beaucoup d'ordre, mais bien des cœurs me comprendront. Les illusions tombent l'une après l'autre, comme les écorces d'un fruit, et le fruit, c'est l'expérience. Sa saveur est amère; elle a pourtant quelque chose d'acre qui fortifie" (I, 271)

Il y a toujours quelque morale à tirer du souvenir car le souvenir est un concentré d'expérience[2]: "Nous arrivons à une époque féconde en enseignements profonds et en souvenirs douloureux" (CN, I, 1064). Le souvenir est avant tout expérience car il confronte jusqu'a l'dentification "l'état de sentiment précédent" et "le sentiment nouveau" qualifiés par Peirce comme étant l'ego et le non-ego (8. 330, p. 240) – donc les deux hypostases fondamentales du moi (v. titre ci-dessus) dont Nerval est bien conscient lorsqu'il écrit dans *Les Nuits d'Octobre*: "Le *moi* et le *non-moi* de Fichte se livrent un terrible combat dans cet esprit plein d'objectivité" (I, 106) – il s'agit de son esprit. Le souvenir relève encore de la secondéité par le fait qu'il a trait à des faits individuels (sinsignes), choses et événements réels, étant seulement une fois (Peirce, 2. 245, p. 139). De ce point de vue, le souvenir peut être considéré, en termes peircéens, comme une "contremarque", définie comme il suit: "Un événement singulier qui arrive une fois et dont l'identité se limite à cette seule occurrence, ou à un seul objet, ou à une seule chose qui est dans un endroit singulier, à un instant singulier du temps, cet événement ou cette chose n'étant significative que parce qu'elle survient juste au moment et à l'endroit où elle survient" (4. 537, p. 190). L'idée de "contremarque", une "aventure" terminologique pour Peirce, est particulièrement appropriée au souvenir. N'est-il pas un substitut, un remplaçant du sinsigne (chose, événement) évanoui dans le passé qu'il fait revivre, qu'il récupère, n'est-il pas "le temps retrouvé"? Car, comme le souligne Bertrand Russel (1969, ch. XI – II), il faut exclure de la catégorie des souvenirs ce qui appartient au passé immédiat. Cela se trouve confirmé par l'idée bergsonienne selon laquelle le "souvenir-rêvé "(l'analogie avec le "souvenir à

demi rêvé " de Nerval – S, 1, 246 – est frappante), opposé au souvenir-joué, c'est-à-dire l'habitude, les mouvements appris, assure la continuité et l'homogénéité de la vie spirituelle tandis que l'oubli introduit la fragmentation et la discontinuité. Lutter contre l'oubli, récupérer des images passées c'est donc annihiler le fragmentaire destructeur ce qui est la clé de voûte de l'échafaudage nervalien.

Ce qui nous intéresse ce n'est pas le mécanisme psychique et mental du souvenir proprement-dit, ce qui est un problème de psychologie, mais la façon dont on en parle, quels sont les traits définitoires du type d'énonciation par lequel on tâche de les "fixer" (v. citation de Nerval ci-dessus). Car "toute mémoire comporte des attitudes propositionnelles, une signification et une référence externe. C'est en cela qu'elle diffère des jugements de perception." (B. Russel, 1969, p. 174). Nous avons pu parler d'un discours de la priméité (supra, ch. II), incluant aussi les "jugements de perception" envisagés par Russel (1969, ch. XI – I). Nous nous trouvons maintenant devant un nouveau type de discours que l'on pourrait appeler "récit de souvenir" (ou le souvenir est assimilable, nous l'avons vu, à l'expérience au sens attribué par Peirce – 8. 330). A ce titre, les textes de Nerval groupés par nous (supra. p.79) sous l'indicatif "littérature de la secondéité" – a) sont des exemples privilégiés, d'importance égale au texte qui est le type même de cette modalité discursive – l'œuvre proustienne. Commme on le sait, Proust lui-même avait revendiqué Nerval, "ce grand génie", comme l'un de ses grands précurseurs.[3]

Le souvenir et le récit qui en rend compte reposent essentiellement sur la relation dialectique de deux grands plans: le présent évocant de l'écriture et le passé évoqué de l'événement. Même si ce second plan se diversifie ensuite en plusieurs sous-plans (les différentes étapes du passé) comme dans *Sylvie*[4], *Angélique*, la relation est toujours de type dyadique entre un premier et un second. Avant d'examiner plus en détail la structure propre au récit de souvenir, il est nécessaire de préciser comment s'intègre ce type de discours dans l'ensemble du système textuel nervalien et, à un autre niveau, les thèmes et les motifs de la secondéité dans la logique de son univers voire de sa mythologie personnelle. Celle-ci repose sur un conflit qui définit le statut des éléments contraires qui se con-

frontent. Les lignes de force du débat nervalien convergent toutes vers la quête de l'identité qui n'est que l'une des formes de la quête d'uns relation harmonieuse avec soi. Nerval se projette lui-même sous des dizaines de masques, il multiplie son image et sous la diversité des figures qui peuplent son œuvre c'est toujours son "moi" profond qu'il guette. C'est le problème fondamental de cet univers mental et textuel, problème auquel il trouve des solutions provisoirement différentes en fonction du type de discours adopté et de l'étape existentielle dans laquelle il se trouve. Le conflict, nommé par les uns "le drame", est engendré par un perpétuel contrepoint de l'absence – présnce, affirmation – négation, question – réponse.[5]

Le texte emblématique et qui illustre en abyme la logique profonde de toute l'œuvre nervalienne est à ce titre le célèbre sonnet *El Desdichado* qui ouvre invariablement toutes les éditions de Nerval. On peut identifier dans le sonnet deux isotopies de base: une isotopie de la perte, obtenue par l'inventaire des sèmes de la négativité (vers synthèse: "Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l'Inconsolé") et une isotopie de la récupération – consolation par l'accumulation des sèmes affirmatifs (vers 4: "Toi qui m'as consolé"; vers 12: "Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron"). L'affirmation victorieuse n'est possible que par l'élévation au niveau d'une généralité symbolique et archétypique (le poète devient Orphée) par le dépassement nécessaire d'un réel accidentel et localisé (vers 6: "Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie"). C'est à ce stade que l'équilibre peut être atteint.

Cette logique du monde nervalien (l'"univers magique") recoupe la logique du modèle triadique proposé. On peut dire que le discours de la priméité (situé dans le présent) c'est la constatation, la prise de conscience, le regard jeté sur un réel fuyant et souvent incertain; le discours de la secondéité (portant sur le passé) c'est l'absence-négation-victoire.[6] Mais, comme on le sait, chacune des catégories – priméité, secondéité, tiercéité – comporte à son tour une priméité, une secondéité et une tiercéité. Il résulte, et la chose est confirmée par la réalité de l'œuvre nervalienne, que chacun des trois niveaux – primaire, secondaire, tertiaire – suppose les trois étapes de l'ensemble; le cycle constatation-absence-présence est refait à l'intérieur de chaque moment. De la sorte, si l'on

envisage toutes les possibilités combinatoires, on aura neuf sous-classes de discours:

1) constatation de la priméité (présent-présent)
2) absence de la priméité (passé-passé)
3) présence de la priméité (futur-présent)
4) constatation de la secondéité (présent-passé)
5) absence de la secondéité (passé-passé)
6) présence de la secondéité (présent-passé)
7) constatation de la tiercéité (présent-futur)
8) absence de la tiercéité (passé-futur)
9) présence de la tiercéité (futur-futur)

ou en termes du conflit nervalien:

1) constatation de la perception[7]
2) absence de la perception
3) présence de la perception
4) constatation de l'absence
5) absence de l'absence
6) présence de l'absence
7) constatation de la présence
8) absence de la présence
9) présence de la présence

Nous synthétisons cela dans le tableau de la page 135 qui doit rendre compte aussi des matérialisations textuelles de chacune des sous-classes. Il va de soi qu'un texte (une œuvre) combine le plus souvent, et de façon inhérente, plusieurs variétés. Leur dissociation ne pourrait s'opérér que par une analyse semblable à celle pratiquée par Barthes dans *S/Z*, fondée sur le découpage (voire morcellement) du texte en lexies, c'est-à-dire autant de séquences de dimensions variables où tel ou tel type se manifeste. Cette démarche ne dépasse pas la simple constatation et ne mène à rien, à notre avis, sinon à un éclatement du texte en bribes insignifiantes quand elles sont prises isolément. Malgré ses imperfections, le tableau rend compte de la fameuse "unité" de l'œuvre nervalienne, de son devenir et sa parfaite circularité. Ce sont, comme nous l'avons déjà précisé, des éléments déjà relevés, partiellement tout au plus, par l'exégèse traditionnelle de l'œuvre de Nerval (v. surtout K. Schärer, 1968; G. Poulet, 1955,

1980). Loin de la renier, nous nous appuyons sur ses résultats en essayant de les valider et de les enrichir par une autre démarche, fondée sur un autre point de vue.

On peut remarquer le fait que le tableau, par son premier niveau (le plus bas), débute par un présent et s'achève sur le présent (présence de la présence) articulé à un futur. Il faut dire que ces deux présents sont très différents l'un de l'autre: le premier c'est l'accidentel et le contingent éphémère de la vie quotidienne si bien exprimés par l'éphémérité du voyage (v. supra); le second (3.3) c'est l'éternel présent du monde de types, le présent dans lequel tous les temps fondent, le présent définitif "qui concentre un siècle d'action dans une minute de rêve" (A,I,368) donc synonyme du futur sur lequel il débouche. C'est le moment où Nerval, à la fin de son trajet spirituel, peut affirmer: "Notre passé et notre avenir sont solidaires. Nous vivons dans notre race et notre race vit en nous." (A, I, 368). Si le premier présent est un moment transparent qui colle à lui-même, sans d'autres implications, le second est le résultat d'un devenir progressif s'inscrivant sur une trajectoire en spirale, c'est "l'époque prédite" à laquelle Nerval espère un peu avant sa fin:

> "peut-être touchons-nous à l'époque prédite où la science, ayant accompli son cercle entier de synthèse et d'analyse, de croyance et de négation, pourra s'épurer elle-même et faire jaillir du désordre et des ruines la cité merveilleuse de l'avenir..."(A, I, 386)

L'enchaînement des mements nommés dans le tableau et les relations instaurées entre ces moments trouvent une représentation plus fidèle dans le diagramme sous la forme de spirale de la page 136. Pour une lecture correcte, il faut encore préciser que 1.1 doit être considéré comme la base et 3.3 le sommet, situé en haut.[8] Tel qu'on peut le remarquer, la progression d'une étape à l'autre se fait par le retour obligatoire par les mêmes points (même si à des hauteurs différentes comme dans le cas de la spirale) et par superposition des couches succesives. Les portions les plus épaisses sont naturellement, comme on peut le voir, les tiercéités. Chaque spire implique la précédente, charrie son sens, jusqu'à l'épaisseur maximale du 3.3. Ce n'est pas par hasard que c'est le seul compartiment pour lequel nous avons donné des exemples de textes (*Les Chimères, Les*

Mémorables). C'est que, pour les autres sous-classes, des manifestations pures n'existent pas – les textes sont hétérogènes, nous l'avons dit, réunissant plusieurs types de discours. *Les Chimères* et *Les Mémorables*, par contre, sont souvent évoquées comme exemple de "poésie pure" (v. mention du verbe "épurer" dans la citation de Nerval), comme des sommets de l'œuvre, comme ses points de concentration extrême – Albérès (1962) compare *Les Chimères* à des "cristaux noirs" restés dans le creuset poétique à la fin de processus chimiques complexes.

L'effet propre aux signes de la secondéité ce sont des actes singuliers qui n'ont jamais la signification d'un concept intellectuel, nommés interprétant dynamique et énergétique. Celui-ci implique un effort extérieur musculaire ou intérieur – mental. Les deux peuvent être identifiés dans le discours nervalien de la secondéité: quête effective, d'une part (déplacement, fouilles), procès mental de la remémoration, de l'autre. Car on doit remarquer le fait que, même si l'on parle de "mémoire involontaire" et d'association libre, la résurrection des souvenirs, et surtout leur manifestation linguistique, sont des actes volontaires ce qui est encore propre à la secondéité ("C'est dans l'acte de volonté que la secondéité ressort le plus nettement." – Peirce, 1.532, p. 112). Le récit de souvenir est la conséquence d'un *vouloir dire*, d'une volonté énonciative de la part d'un sujet compétent, seul dépositaire du *savoir*, pour lequel le *dire* se substitue au *faire* d'autrefois. C'est pourquoi, le récit de souvenir (sous-espèce du discours autobiographique), comme le récit fantastique, ne peut être rédigé qu'à la première personne – on ne peut pas raconter le souvenir d'un autre. Précisons pourtant, comme une exception à la règle, le cas assez factice du narrateur omniscient qui se permet de dire: "il se souvenait que...". Même dans ce cas, on doit supposer comme implicite un acte linguistique intermédiaire par lequel le savoir du personnage a été transféré sur ce narrateur. Dans ce type d'énoncé, on emploie le plus souvent le style indirect libre.

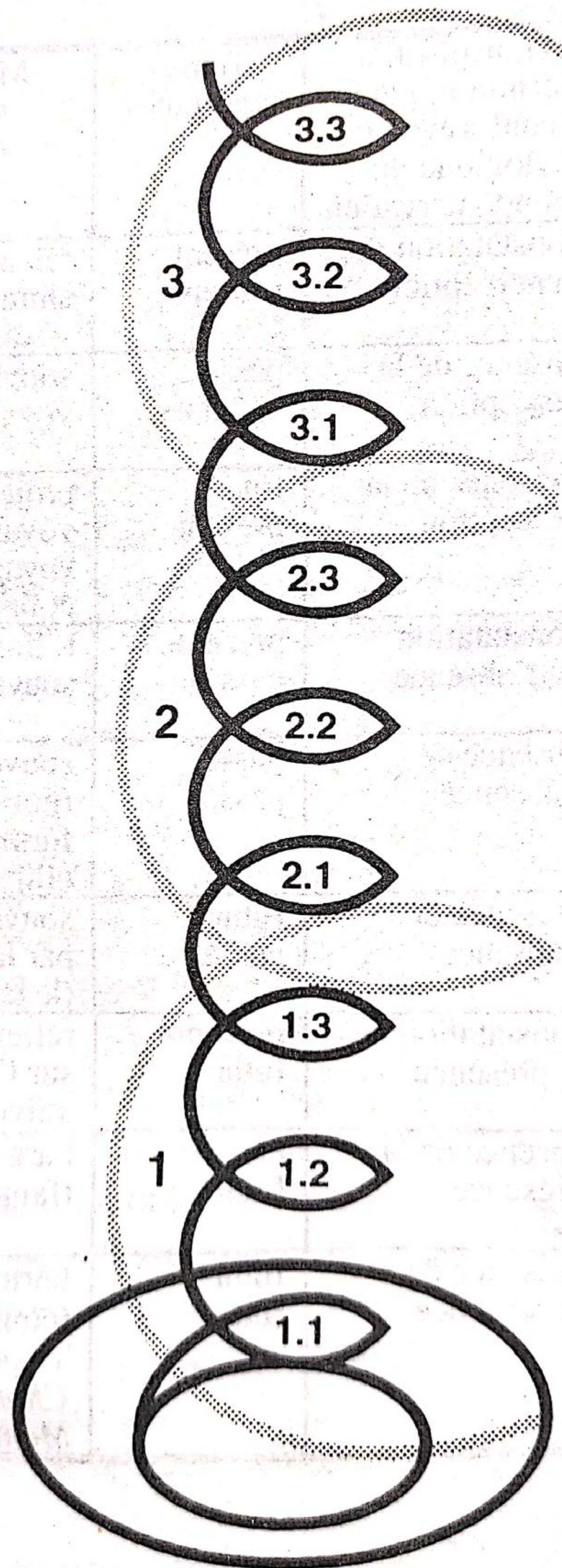
Nous avons parlé dans le chapitre précédent de certains traits définitoires du discours de la priméité – il s'agissait de ce que Nerval appelle lui-même "le style d'itinéraire". Essayons d'établir maintenant quelques points de repère concernant la structure et le "style" du discours de la secondéité, voire du récit de souvenir. Tout d'abord, vu l'essence même

de la secondéité qui implique la relation d'un événement avec un autre, le discours de la secondéité est par excellence *dialogique*. Le dialogisme a d'abord son acception "traditionnelle" que lui confère Bakhtine[9] concernant la nature ambivalente découlant d'une vision carnavalisée du monde et des genres littéraires. Rappelons le fait important pour notre discussion que Bakhtine précise que les genres dialogiques (prototype: la ménipée) sont définitoires pour le romantisme (exemple: le récit fantastique et le conte philosophique à la manière d'Hoffmann). Subordonné à cette idée-cadre, le dialogisme doit être entendu ici en un sens limité à la construction textuelle comportant une double dimension: a) un dialogisme intratextuel impliquant la relation entre deux (ou deux classes de) plans du récit, assimilable à un dédoublement d'une même voix (le cas *Sylvie, Octavie, Isis, Emilie*); b) un dialogisme intertextuel – dialogique, de deux voix différentes (le cas d'*Angélique* et des *Illuminés*). Le discours de la secondéité est l'un des plus propices au développement d'une très riche activité intertextuelle – des exemples privilégiés sont les récits ironiques, parodiques et métafictionnels (v. infra, analyse d'*Angélique*).

Nous avons souligné la dominante iconique du discours de la secondéité. Ce caractère est propre au discours littéraire en général mais il est plus accusé dans ce type de discours, l'icône étant par définition de l'ordre de la secondéité (Peirce, 1978, p.149). Chez Nerval, il est perceptible, comme on le verra , d'abord dans la structure même des textes qui, dans leur organisation graphique, peuvent être lus comme de véritables diagrammes. Mais l'iconicité de ce type de textes semble être encore appelée par la nature même du thème – le souvenir, conservé essentiellement sous forme d'*image* (sens propre). Selon Peirce, on le sait, l'icône est le signe d'un objet en vertu d'une relation de ressemblance. Ils comporte trois sous-classes ou hypoicônes:[10] les *images* proprement-dites, les *diagrammes* et les *métaphores*. Les trois types sont identifiables dans le discours nervalien de la secondéité: les images comme présence effective, le diagramme dans la structure matérielle du texte et la métaphore dans les thèmes et motifs spécifiques de la secondéité.

Les images. Les hypoicônes de cette première classe, par leur présence récurrente dans le texte, s'organisent en un système emblématique destiné à fixer la place des récits envisagés, comme à l'aide d'étiquet-

	Types de discours en terminologie de Peirce	Transposition terminologique conforme à la logique du monde nervalien	Temps impliqués	Manifestation thématique et textuelle
1.	priméité de la priméité (1.1)	constatation de la perception	présent-présent	relation de voyage simultanée au voyage
2.	Secondéité de la priméité (1.2)	absence de la perception	passé-présent	souvenir de voyage/ voyage manqué
3.	Tiercéité de la priméité (1.3)	présence de la perception	futur-présent	projet/espoir de voyage (aussi voyage symbolique et fantastique)
4.	Priméité de la secondéité (2.1)	constatation de l'absence	présent-passé	réflexion sur le souvenir
5.	Secondéité de la secondéité (2.2)	absence de l'absence	passé-passé	souvenir perdu (non conservé sous forme discursive) – ellipse
6.	Tiercéité de la secondéité (2.3)	présence de l'absence	futur-passé	souvenir ressuscité par la verbalisation (le temps retrouvé)
7.	Priméité de la tiercéité (3.1)	constatation de la présence	présent-futur	réflexion générale sur l'harmonie universelle
8.	Secondéité de la tiercéité (3.2)	absence de la présence	passé-futur	harmonie perdue (faute, culpabilité)
9.	Tiercéité de la tiercéité (3.3)	présence de la présence	futur-futur	harmonie atteinte (équilibre définitif) Textes: *Les Chimères*, *Les Mémorables*


3.3
3
3.2
3.1
2.3
2
2.2
2.1
1.3
1
1.2
1.1

tes ou d'insignes, au niveau de la secondéité qui est, de la sorte, comme incrustée dans la matière verbale. Sous forme de tableaux, portraits, écussons, blasons, armoiries, gravures, etc. ils sont présents à des endroits privilégiés des textes, établissant un lien souterrain et inattendu entre ceux-ci, souvent apparemment divergents. *Les Illuminés*, par exemple, a le sous-titre *Récits et portraits*[11]; de nombreuses réflexions sur les autobiographies, mémoires, confessions ou confidences (v. par exemple II, 1047 – début du chapitre *Septimanie*, deuxième partie des *Confidences de Nicolas*), de nombreuses descriptions de tableaux et portraits les parsèment ce qui les range indubitablement à côté des autres récits de la secondéité (sous-classe a) où l'abondance des références à des "images" frappe même à une lecture superficielle. On peut trouver d'ailleurs plus d'une raison à rapprocher *Les Illuminés* aux *Filles du feu*. Nous voyons même dans ceux-là un pendant masculin de celles-ci – les "illuminés", passibles d'une double isotopie, ne sont-ils pas logiquement des "fils du feu" ? Nous avons déjà signalé (supra, ch. I) la symétrie structurale d'ordre numérique (6 récits dans chacun) des deux volumes. Une nouvelle symétrie peut être relevée: celle de la nature des titres – 6 noms propres féminins / 6 noms propres masculins; et même la sonorité apparentée des titres généraux des deux recueils – les deux au pluriel et les deux "empourprés" d'un i dominant, comme le dit Proust à propos du nom de *Sylvie* (*Contre Sainte-Beuve*). Le pluriel et le nom propre impliquent d'ailleurs intrinsèquement la secondéité – le pluriel de par sa nature, le nom propre par le fait qu'il renvoie à un être singulier, individuel (un sinsigne).

Une discussion sur le nom propre est pertinente au niveau de la secondéité puisque celui-ci matérialise un usage référentiel unique et connote en même temps une absence (v.infra, analyse d'*Angélique*) – moment second et médian du conflit intérieur de Nerval (v. le tableau ci-dessus). On peut d'ailleurs remarquer un emploi différentiel du nom propre dans les trois types de discours. Dans celui de la priméité, on rencontre surtout le toponyme localisé avec précision (le trajet réel ou imaginaire du voyageur), le nom historique ou le nom de personnes réelles rencontrées pendant le voyage; si le nom mythologique apparaît sa présence est toujours motivée par la description de certains cultes liés aux endroits

visités. Les noms propres de la secondéité sont pour la plupart liés aux souvenirs personnels (événements individuels); ils sont eux-mêmes déclencheurs de souvenirs: "Châalis, encore un souvenir!" (I, 256); "Constance! c'est un beau nom et un bien beau souvenir!" (II, 21). Quant aux noms de personnes, surtout féminins, à côté des héroïnes qui donnent le titre des textes (Angélique, Sylvie, etc.), tout un cortège de noms de jeunes filles (Héloïse, Fanchette, Louise, Célénie, Jeanette, Mlle Nouvelle, etc.), place son enfance et adolescence sous le signe bénéfique d'une féminité qui devait combler la perte prématurée de la mère: "La mémoire de vieux parents morts se rattache mélancoliquement à la pensée de plusieurs jeunes filles dont l'amour m'a fait poète, ou dont les dédains m'ont fait parfois ironique et songeur." (PS, I, 132-133); "J'étais toujours entouré de jeunes filles." (PS, I, 147). Le nom historique ou mythologique apparaît surtout comme terme de comparaison des figures humaines qui peuplent la mémoire. Par ailleurs, les textes de la catégorie seconde sont, comme nous l'avons précisé, par excellence l'espace de l'intertexte – c'est ce qui explique la présence abondante des noms littéraires, évoqués en tant que précurseurs ou points de référence quant au genre. On peut citer en ce sens: la préface des *Filles du feu, Alexandre Dumas*, avec ses références clé à Dante, Ariosto, le Tasse, Scarron, Hégel, Swedenborg, Goethe, Hoffmann, Racine, Corneille; la séquence clausulaire d'*Angélique*, situant rétrospectivement le texte dans l'espace du métafictionnel, illustré avant lui par Diderot, Sterne, Swift, Rabelais, Merlin Cocaïe, Pétrone, Lucien; la fin du chapitre III des *Promenades et souvenirs* où il est question du "style" du genre "promenade" que Nerval conçoit en fidèle disciple de Diderot, Senancour, et surtout Rousseau, son grand modèle dont le nom est très souvent évoqué:

> "(...) j'ai tracé quelques souvenirs que je n'ose intituler *Mémoires*, et qui seraient plutôt conçus selon le plan des promenades solitaires de Jean-Jacques. Je les terminerai dans le pays même où j'ai été élevé, et où il est mort." (I, 133)

On peut voir à quel point la littérature de la secondéité (souvenirs, mémoires) et l'acte même de l'écriture sont liés à l'espace qui a servi de cadre aux événements qui forment le souvenir – c'est qu'il reprend des

forces "sur cette terre maternelle" et "Quoi qu'on puisse dire philosophiquement, nous tenons au sol par bien des liens" (AG, I, 189). En tout cas, le "culte éternel des souvenirs" a quelque chose de sacré pour Nerval – il peut, à l'âge critique, devenir sa raison d'être car "la terre paternelle, c'est deux fois la patrie" (PS, I, 141). Sous la plume de Nerval, le nom propre n'est jamais neutre et innocent[12]; il y a toujours dans ces noms un degré plus ou moins élevé de motivation (*Sylvie*, par exemple, est la représentante des Sylvanectes, habitants du pays des forêts). Dans ce cas, ces mots cessent d'être purement désignatifs et dépourvus de sens descriptif. Quant cette motivation n'est pas "pure", relevant d'une relation éventuelle entre le signe et la chose, elle est "provisoire", découlant des exigences d'un certain contexte ou d'une attraction des signifiants, essentielle et décisive pour Nerval (tous les noms des *Filles du feu* comportent un i, Héloïse – PS, ch. VI – rappelle Rousseau, etc.). Ou bien, les noms sont investis d'une force maléfique ou bénéfique comme dans la pensée sauvage, apparentée à certains égards à la pensée poétique: "L'un d'eux s'appelait Van Daël, jeune homme charmant, mais dont le nom a porté malheur à notre château." (I,69); ou à propos de Lorely: "Je devais me méfier pourtant de sa grâce trompeuse, – car son nom même signifie en même temps charme et mensonge." (II,733). S'il s'agissait de tirer une leçon théorique de l'emploi nervalien du nom propre (si souvent en tant que titre) la meilleure formulation serait les réflexions de U. Eco[13] sur les noms propres. Selon son opinion, ils connotent sans dénoter, comme la photo d'une personne inconnue; ce sont des signifiants à dénotation ouverte qui servent plutôt à définir une position à l'intérieur d'un système.

Le discours de la tiercéité, situé dans la sphère du général, fait de façon prépondérante appel au nom propre mythologique. La fréquence, l'abondance même du nom mythologique dans *Les Chimères* et *Aurélia* est éloquente. Là, ils marquent les points de jonction des mythes personnels de Nerval avec les mythes préexistants: à la fin de *La Pandora*, il s'identifie à Prométhée et de fils du feu il devient voleur et maître du feu; dans *Les Chimères*, il est Orphée, Phébus ou, tour à tour, descendent d'Antée, Caïn, Bélus, Dagon, etc.

Au niveau de la tiercéité, nous trouvons encore fréquemment une variante ou un équivalent du nom propre – ce que Strawson appelle les

"quasi-noms" ou noms propres "impurs" (1977, ch.I) – le nom commun orthographié par majuscule. Les exemples sont très nombreux dans *Les Chimères* mais aussi dans *Aurélia* (incipit: "Le Rêve est une seconde vie"). Les lettres majuscules sont un signe de sélectivité et d'intérêt primordial pour quelque chose. La capitale a toujours été associée à l'idée de noblesse, de sérieux, de solennel, d'éternel et de général, transformant les mots respectifs en légisignes propres à la tiercéité. L'usage de la majuscule situe au niveau le plus élevé les connotations d'un texte. Les mots jouissant des "honneurs" de la majuscule acquièrent chez Nerval le statut des choses d'importance exceptionnelle (Toi, Tour, Treizième, Mélancolie, Rose, Pampre) et surtout soustraites à l'empire du contingent et de l'accidentel, spécifique pour la priméité et, en une certaine mesure, pour la secondéité – ce sont des entités investies d'une force supérieure, toute-puissante (Etoile, Soleil, Sirène, Fée, Sainte, Reine, Roi). Ou, encore, la majuscule connote le définitif et l'irrévocable (Ténébreux, Veuf, Inconsolé, Tombeau, Grotte, Mort, Morte). Notons que la "majesté" de la majuscule n'est, dans ces cas, qu'un élément qui se greffe sur certains sèmes du lexème respectif, sèmes qu'elle met en vedette par sa simple présence.

Fermons cette parenthèse, pour revenir aux images. Comme nous l'avons précisé, le souvenir nervalien est conservé sous forme d'image ou, du moins, les deux termes sont très souvent associés:

> "O douleurs et regrets de mes jeunes amours perdus! que vos souvenirs sont cruels! (...) Revenez pourtant, douces *images*; j'ai tant aimé! j'ai tant souffert! (PS, I, 139, s.n.)
> "Toujours, à ces époques, je me suis senti l'esprit frappé des *images* de deuil et de désolation qui ont entouré mon berceau." (PS, I, 135, s.n.)
> "Tout à coup je pensai à l'*image* vaine qui m'avait égaré si longtemps." (S, I, 259, s.n.).

Reconstituer l'image, le plus fidèlement possible, c'est revivre le moment passé, le récupérer pour ne plus jamais le perdre – et c'est finalement le but de l'entreprise de la secondéité:

> "C'est *une image* que je poursuis, rien de plus." (S, I, 243, s.n.).

Quand l'image se précise, elle devient "dessin" ou "tableau", capables de conserver inaltéré le réel du passé:

> "C'est qu'il y a un âge, – âge critique, comme on le dit pour les femmes, – où les souvenirs renaissent si vivement, où certains *dessins* oubliés reparaissent sous la trame froissée de la vie!" (PS, I, 130, s.n.).
> "Plongé dans une demi-somnolence, toute ma jeunesse repassait en mes souvenirs. Cet état, où l'esprit résiste encore aux bizarres combinaisons du songe, permet souvent de voir se presser en quelques minutes *les tableaux* les plus saillants d'une longue période de la vie." (S, I, 244, s.n.)

Un simple inventaire nous permetterait de constater la fréquence du motif pictural et sculptural dans le récit de souvenir:
MP, ch.II, I, 49 – les gravures de la maison du grand-père;
MP, ch.IV, I, 59-60 – les statuettes d'Auguste Barre qui suscitent "les tableaux de notre imagination";
PS, I, 122-123 – la fontaine de la butte Montmartre;

I, 128 et sv. – les "profils scuptés" du Château de Saint-Germain;

I, 135 – la gravure *La Modestie*, "d'après Prud'hon ou Fragonard", très précieuse pour l'auteur parce qu'elle ressemble à sa mère qu'il n'avait jamais vue et dont les portraits avaient été "perdus ou volés". Ici, l'image fausse, factice devient un substitut de l'image réelle, à jamais irrécupérable; les deux plans – présent, passé – ne s'articulent que de manière forcée, la relation imaginaire ne correspondant pas à la relation réelle;

I, 136 – "l'immense décoration" sur la plus grande place de la ville, représentant un vaisseau en mer; sa chute est un "sinistre augure";

I, 138-139 – *Héloïse*, chapitre citable en totalité car il marque le moment exceptionnel de la confrontation du portrait et du modèle; par le face-à-face de l'image réelle et de l'image factice, le vrai et le faux se confondent, la distance entre signifiant et signifié est abolie, la force ressemblante de l'icône se trouve indubitablement vérifiée;

AG, I, 160 – Les almanachs avec leurs gravures sur bois, les images peintes et les lithographies en vente au bazar de Francfort;

I, 189 – les paysages, vus comme "des tableaux dignes des grands maîtres flamands", présence de l'esprit "des peintres du Nord" en Valois; mention du Voyage à Cythère de Watteau. En général, Nerval projette une vision picturale sur les paysages et les monuments décrits ou évoqués, la couleur et la lumière jouant toujours un rôle décisif;

I, 222 – les peintures enchâssées et le portrait d'Henri IV dans le château de Chantilly; le portrait en bronze du même, au-dessus de la porte de la mairie de Senlis;

I, 224 – les peintures Renaissance, saintes et anges de la chapelle de Châalis, amplement décrites;

S, I, 247-248 les figures de la pendule d'écaille de la Renaissance;

I, 248-251, ch.IV, *Un voyage à Cythère*, entièrement sous le signe de la toile de Watteau – la fête de l'arc et la traversée du lac tâchent de le reconstituer;

I, 254 – les deux portraits, de l'oncle et de la tante de Sylvie, qui président à la scène du simulacre de mariage, moment clé pour la confrontation présent-passé: jeunesse éternelle de l'image factice / disparition (l'oncle est mort) ou dégradation de l'image réelle (la tente est une vieille courbée qui fait penser le narrateur "aux fées des Funambules qui cachent, sous leur masque ridé, un visage attrayant";

I, 259 – les figures de saints et d'anges de l'abbaye de Châalis; la carte de tir rouge et verte;

I, 259 – les gravures de *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau – Sylvie et le narrateur se retrouvent dans les figures de Saint-Preux et de Julie;

I, 260 – dans la maison de l'oncle, les deux tableaux flamands dont on dit appartenir à un peintre aïeul, des estampes d'après Boucher et des gravures par Moreau;

I, 272 – à Dammartin, le narrateur en route vers son pays natal va coucher à l'*Image Saint-Jean*; la chambre y est tendue de vieilles tapisseries;

OC, I, 288 – dans la chambre de la brodeuse rencontrée à Villa-Reale, la "figure de sainte Rosalie, couronnée de roses violettes" et les "vieux tableaux des quatre éléments représentant des divinités mythologiques";

IS, I, 298 – réflexion importante sur l'infidélité et l'impuissance de l'image factice, prééminence de l'image rêvée; tout le texte est construit sur le jeu de la double image – naturelle de la bouquetière et artificielle, théâtrale de Corilla, la cantatrice.

La fréquence de l'élément pictural dans *Les Filles du feu* ne doit d'ailleurs pas beaucoup surprendre car, en général, le tableau joue un

grand rôle dans la formation du mythe féminin nervalien – un véritable portrait archétype est réalisé par Nerval d'après "ces vieilles peintures de jeunes femmes du temps passé, dont la beauté fraîche et radieuse se détache sur le fond bruni d'une ancienne toile tout écaillée" (MF, I, 640). La présence de la référence picturale dans le texte doit être tenue, par ailleurs, pour une forme de manifestation de l'intertexte. Du relevé établi, on peut suffisamment saisir la fonction de l'image peinte (dessin, tableau et leurs avatars) pour le raconteur de souvenirs. Nous l'avons appelée "l'image factice" car elle n'est qu'une reproduction artificielle, matérielle de l'image réelle ou de l'image mentale conservée dans la mémoire ou de l'image rêvée. Comme toute icône, elle repose sur la ressemblance mais elle ne peut jamais devenir un substitut de la chose qu'elle évoque – elle est à jamais condamnée à l'état de simple contremarque. L'image factice est pourtant indispensable à l'expérience du souvenir ayant une double fonction et agissant en un double sens sur l'axe temporel: d'une part, elle déclenche le souvenir, c'est le stimulus proustien (présent ----> passé), d'autre part, elle *fixe* (le terme revient souvent sous la plume de Nerval) le moment passager (passé ----> présent). C'est, dans l'ensemble de l'œuvre, le thème qui refait, sous une forme visuelle, l'alliage entre jeunesse et vieillesse touchant un point névralgique du conflit nervalien. De même, l'alliage entre l'imaginé et le vécu jusqu'au point extrême où le réel se trouve soit sublimé, soit annoncé par l'image factice et la personne humaine se transforme en figure picturale dans une sorte d'épanchement de la peinture dans la vie réelle:

> "O nature! beauté, grâce ineffable des cités d'Orient bâties aux bords des mers, *tableaux* chatoyants de la vie, *spectacle* des plus belles races humaines, des costumes, des barques, des vaisseaux se croisant sur des flots d'azur, comment *peindre* l'impression que la réalité d'un sentiment prévu? On a déjà lu cela dans les livres, on l'a admiré dans *les tableaux*, surtout dans ces *vieilles peintures italiennes* qui se rapportent à l'époque de la puissance maritime des Vénitiens et des Génois; mais ce qui surprend aujourd'hui, c'est de le trouver encore si pareil à l'idée qu'on s'en est formée. On coudoie avec surprise cette foule bigarrée, qui semble dater de deux siècles, comme si l'esprit remontait les âges, comme si le passé splendide des temps écoulés s'était reformé pour un instant. Suis-je bien le fils d'un pays grave,

d'un siècle en habit noir et qui semble porter le deuil de ceux qui l'ont précédé? *Me voilà transformé moi-même,* observant et *posant* à la fois, *figure découpée d'une marine de Joseph Vernet.*" (VO, II, 307-308, s.n.)

On sait quelle confusion peut produire un portrait où l'artiste "fait trop vrai" – le modèle ne se retrouve plus et si le modèle s'appelle Gérard de Nerval il est capable de renier sa propre identité et embrouiller toutes les pistes écrivant en marge d'un tel portrait: "Je suis l'autre" (v. L 311, I, 1114-15).

Dans la même classe d'hypoicônes se range un autre élément d'une fréquence remarquable dans la littérature de souvenir: le blason[14]. Il s'agit sans doute aussi d'un écho des préoccupations héraldiques de Nerval – dimension d'ailleurs injustement négligée par les spécialistes. Dans la lettre 114, adressée à son ami Eugène de Stadler, Nerval lui demande des renseignements sur l'ouvrage héraldique *Archives nobiliaires* en 8 volumes et les "discussion[s] héraldique[s]" (I, 216) parsèment *Les Filles du feu.* L'intérêt pour le blason, l'écusson, l'emblème traverse de façon évidente les textes de la secondéité et cela pour deux raisons. D'une part, pour des motifs déjà mentionnées, Nerval fuit le roman et, par peur de tomber dans le romanesque, il mime le savant, voire l'historien en multipliant les explications doctes et érudites (v; AG, I, 216, 224-225, 240). D'autre part, le blason joue pour le passé collectif du peuple, du pays (l'histoire) le même rôle que le tableau pour le passé individuel – c'est l'image qui conserve ce passé et l'envoie à de futurs présents. A quoi on doit ajouter la relation qui s'établit entre blason et autotextualité (v. L. Dällenbach, 1977); vu que le récit spéculaire et métafictionnel est prépondérant au niveau de la secondéité, une telle discussion se justifie ici (v. aussi infra, analyse d'*Angélique*). A la différence du tableau, l'image du blason est plus codée et son déchiffrement suppose une initiation ("J'eus l'amour-propre de définir les vieux murs carlovingiens et de déchiffrer les armoiries de la maison d'Este." – I, 265, S). Les couleurs, les formes et les objets ou animaux de l'emblème sont d'abord des signes d'appartenance (à une famille, ordre, catégorie, époque, etc.) et une interprétation correcte pourrait assurer la recomposition d'une image fidèle du passé ("Pardon de ces détails, mais la connaissance du blason est la

clef de l'histoire de France..." – AG, I, 240). Malheureusement, la même ambiguïté les enveloppe et, comme dans le cas des souvenirs personnels, incertains et peut-être "à demi rêvés" l'entreprise débouche le plus souvent sur un échec marqué par le doute et les questions (v; I, 225, 240), échec s'inscrivant sur la ligne dysphorique générale de la secondéité. Il faut pourtant préciser que l'échec n'est que partiel et ne porte que sur l'interprétant et non pas sur le signe lui-même qui, en tant qu'objet, est une "existence incontestable" (I, 258). Ce détail est d'une importance primordiale pour le statut de l'objet dans les récits de la secondéité – il (l'objet) n'est pas seulement un élément qui renvoie au passé mais il *est* littéralement et matériellement un morceau de ce passé. Vieux meubles, objets d'ornementation, livres anciens avec leurs reliures et les lettres d'or de leurs titres deviennent autant d'emblèmes, de blasons personnels, insignes de noblesse d'une collection de souvenirs mythiques (v. S, I, 257: les "hautes armoires en noyer sculpté", la "grande horloge dans sa gaine", "des trophées d'arcs et de flèches d'honneur", le "nain bizarre" en tôle découpée, etc.)

On doit remarquer, avant de clore cette discussion, le statut ambigu et intermédiaire de l'objet et de l'image au niveau de la secondéité: ce n'est plus (ou plus seulement) le perçu immédiat et éphémère de la priméité, ce n'est pas encore le symbole général de la tiercéité mais un peu des deux se rencontre sur le terrain secondaire. D'ici l'ambiguïté inhérente du discours secondaire, ambiguïté qui découle d'ailleurs de la nature même des propositions-souvenirs et du caractère vague de la mémoire (B. Russell, 1969, p. 171). La mémoire est faillible et il est difficile d'éprouver le même degré de certitude que dans le jugement de perception. Aucune proposition-souvenir n'est, rigoureusement parlant, vérifiable puisque rien dans le présent ou l'avenir ne rend nécessaire aucune proposition relative au passé. Le raconteur de souvenirs est non seulement conscient de cette ambiguïté mais il s'efforce de la conserver pour ne pas altérer la nature intrinsèque de la secondéité: "Si j'écrivais un roman [entreprise tertiaire, v; infra], jamais je ne pourrais faire accepter l'histoire d'un coeur épris de deux amours simultanés." (S, I, 269). Mais *Sylvie* n'est pas un roman, ne peut pas l'être – aussi les deux hypostases ne s'excluent-elles pas mais coexistent et se présupposent, s'articulent dans l'espace même du discours secondaire:

"Tour à tour bleue et rose comme l'astre trompeur d'Aldébaran, c'était Adrienne ou *Sylvie*, – c'était les deux moités d'un seul amour. L'une était l'idéal sublime [tiercéité], l'autre la douce réalité [priméité]." (S,I,272)

Nous traiterons ensemble les deux autres sous-classes d'hypoicônes signalées. Rappelons que nous considérons les textes dans leur construction comme des diagrammes et certains thèmes et motifs apparaissant dans le groupe de textes qui nous retient ici comme des métaphores de la secondéité. L'articulation d'une certaine disposition structurale à un certain registre thématique nous semble normale car la structure de l'espace du texte est un modèle de la structure de l'espace de l'univers et la syntagmatique interne des éléments intérieurs au texte – le langage de la modélisation spatiale (I. Lotman, 1973, p.310). Le caractère diagrammatique de la structure textuelle fortement marquée par la "figuralité"[15] est perceptible par ailleurs à tous les niveaux (premier, secondaire, tertiaire) et dans tous les types de discours. J. Richer (1963, p.338) met en relation le caractère inachevé de toute une partie de l'œuvre nervalienne (ce sera surtout le cas des textes tertiaires) avec l'inaccomplissement de sa passion pour Jenny Colon – un paralysant sentiment de frustration se trouverait à l'origine de certaines inhibitions créatrices. Seuls seraient parvenus à maturation les ouvrages qui offrent valeur de "compensation". C'est justement le cas des récits de la secondéité centrés tous, comme on l'a vu, sur une annihilation de l'absence. Or, la structure close (opposée d'habitude à la structure ouverte d'*Aurélia*) des principaux textes des *Filles du feu* a été maintes fois relevée par l'exégèse nervalienne.[16]

Notre propos dans ce qui suit c'est de prouver l'existence d'une structure profonde – un modèle de construction close sous-jacente à tous les récits de la secondéité, au-delà de la diversification structurelle apparente. La clôture structurale des récits de la secondéité découle de la dialectique du souvenir qui repose obligatoirement sur le contrepoint de deux plans, de deux époques, de deux hypostases du moi. Le souvenir a encore un caractère itératif, obligeant le sujet à repasser à plusieurs reprises par les mêmes points – le préfixe re- (allant jusqu'à "remourir" et "ressouvenir" – I,548,549) est une véritable obsession, presqu'un automatisme de l'écriture nervalienne. A cela s'ajoutent les incipits itératifs faisant appel à une formule du type "tous les jours" (*Sylvie*, *Octavie*)

selon le procédé sylleptique identifié par Genette (1972, p.147 et sv.) – raconter une seule fois (ou en une seule fois) ce qui s'est passé n fois (1R/nH). Nous pouvons d'ailleurs constater chez Nerval la même "ivresse itérative" examinée par Genette chez Proust. On rencontre dans le récit nervalien du souvenir toutes les formes de l'itératif depuis l'authentique jusqu'au pseudo-itératif, y compris les itérations externes ou généralisantes et internes ou synthétisantes.

Le récit nervalien de souvenir jouit d'une architecture compositionnelle rigoureusement étudiée puisque la résurrection même du souvenir est pour l'auteur une entreprise volontaire, un processus de *recomposition* consciente ("Recomposons nos souvenirs" I,107; "Pendant que la voiture monte les côtes, recomposons les souvenirs du temps où j'y venais si souvent." – I,248). Le terme prend encore le sens de travail concret de fabrication de l'œuvre – Nicolas (Restif de la Bretonne) dans *Les Illuminés*, *compose* lui-même ses livres étant typographe de métier. La clôture du récit de souvenir dérive encore du discours tertiaire orienté vers l'avenir. Le discours rétrospectif est essentiellement narratif tandis que le prospectif peut ne l'être que partiellement – on raconte ce qui est accompli, passé, fini alors que d'autres attitudes énonciatives rattachent le sujet à l'avenir. Or, le narratif est, de par sa nature, implicitement clos. Rappelons à l'appui les définitions proposées pas Christian Metz qui accentue peut-être le plus la clôture du narratif: "un récit (...) n'est pas une séquence d'événements clos, c'est une séquence close d'événements. Les récits traditionnels et "bouclés" sont des séquences closes d'événements clos: les récits "à fin truquée" qu'affectionne la modernité culturelle sont des séquences closes d'événements non clos. La clôture du raconté est une variable, la clôture du récit une constante" (1971, p.32). Il y a donc clôture (qui dérive de la finitude intrinsèque du texte, capable de refaire dans sa structure l'infini du monde) même dans le cas d'une ouverture apparente. La véritable ouverture ne s'obtient qu'au moment où plusieurs clôtures se juxtaposent – ce sera le cas des structures sérielles de la tiercéité (*Aurélia*). Pour rendre compte plus clairement des deux types de structures maniées par Nerval au niveau de la secondéité et de la tiercéité, on peut faire appel avec profit à l'opposition opérée par Chklovski et reprise par Todorov (1971, p. 22) entre les deux manières possibles de

construire une nouvelle: a) la construction en paliers qui est une forme ouverte organisée selon la formule $A_1 + A_2 + A_3 + ... + A_n$; b) la construction en boucle ou en cercle, forme fermée du type $(A_1R_1A_2)$.........$(A_1R_2A_2)$ où A_1A_2 = unités paradigmatiques et R_1R_2 = leurs relations. Tous les textes des *Filles du feu* (la forme la plus représentative du discours secondaire) sont organisés selon la formule b). Leur clôture est assurée par trois facteurs conjugués:

1) parallélisme des plans;
2) circularité (formelle et thématique);
3) caractère déceptif du récit (l'échec thématisé).

Sans donner des analyses exhaustives de chacun des textes envisagés, essayons d'en glaner les exemples les plus éloquents qui illustrent les trois éléments mentionnés. Nous proposons à la fin du chapitre un essai d'analyse synthétique (*Angélique*) réunissant plusieurs traits de secondéité.

Nous nous sommes servi de la notion de *plan* au sens que lui attribuent Chr. Metz (1971) et I. Lotman (1973), c'est-à-dire dans l'acception plutôt cinématographique du terme. Cette acception convient le mieux à notre vision du texte comme diagramme car nous entendons par "plan" d'abord une portion de l'espace-texte, une unité du discours, capable de s'intégrer dans la syntagmatique de l'ensemble. Le plan est un énoncé complexe de longueur indéfinie qui transmet une quantité d'information indéfinie. La structure d'ensemble est le résultat d'une technique de montage[17] qui consiste à assembler des surfaces textuelles fonctionnellement semblables. Nous devons envisager le montage d'abord au sens propre concernant la configuration strictement spatiale du texte qui dérive partiellement d'une méthode de travail spécifiquement nervalienne (v. R. Jean, 1974). N. I. Popa (1931) parle à ce titre du procédé de décalque et de mosaïque trahissant l'"affreuse stérilité d'invention dont souffrait Gérard" (P.86); ce travail de marqueterie serait donc chez lui une forme de stratégie littéraire. En effet, il manie surtout des textes courts (rédigés même sur de petits feuillets) selon une technique relevant du bricolage: d'ici la tendance à employer plusieurs fois les mêmes morceaux textuels, à les remanier, à les modifier afin de leur assigner un nouveau mode de fonctionnement dans des contextes différents. En général, l'aspect graphique des textes de la secondéité est assez délié supposant beaucoup de

coupures, espaces blancs (v. infra, analyse d'*Angélique*), une matière textuelle aérée s'organisant selon un rythme visuel libre, non contraint qui est aussi celui de la promenade et de la rêverie, associées systématiquement, comme on l'a vu, au thème du souvenir. Ce sont d'ailleurs les caractéristiques dont Edgar Papu (1980, p.66) fait les traits définitoires mêmes du discours romantique opposé à la logique classique compacte qui resserre jusqu'à l'étranglement les composants d'une phrase sans laisser la place à la "respiration".

Par ailleurs, le parallélisme des plans est dans la nature même de la secondéité qui articule deux entités. Pris dans ce sens plus général, "plan" ne signifie plus seulement une unité résultée du découpage matériel du texte mais une composante sémantique située à un niveau profond de la structure narrative[18]. Notons que la manifestation de la seconde dans la première (tel les sèmes dans les sémèmes et les lexèmes) ne peut être que partielle et impure. L'articulation des plans dans le récit nervalien du souvenir s'opère selon un modèle duel thématisé par l'opposition et l'interconditionnement passé-présent. Dans tous les textes des *Filles du feu* on peut percevoir deux faces du récit entre lesquelles se développe une tension spécifique. Il s'agit plutôt de deux matrices intervenant parallèlement dans le tissu narratif. Etant donné que leur travail et interconditionnnement sont visibles, perceptibles dans l'activité du système-texte, celui-ci s'offre plutôt comme structuration que comme structure – d'ici l'abondance des éléments autoréférentiels. Ce qui est important pour notre discussion c'est de souligner le fait que, malgré l'éclatement apparent du récit, malgré l'impression de non-finitude, sa substance se heurte toujours à un obstacle terminal qui est en même temps une clef assurant rétrospectivement la hiérarchie du sens.

Trois exemples nous paraissent plus éloquents que les autres dans le sens d'une évidence accrue du montage: *Angélique*, *Octavie*, *Isis*. Ce qui distingue ces textes c'est le fait qu'il y a coïncidence entre le "plan" thématique (axes du récits, époques différentes) et le plan matériel de la surface textuelle. Autrement dit, la forme finale (le texte figurant actuellement dans *Les Filles du feu*) est le résultat d'un assemblage concret de textes étrangers les uns par rapport aux autres rédigés à des époques différentes par l'auteur lui-même (*Octavie*) ou par plusieurs auteurs

(*Angélique*, *Isis*), textes pouvant à la rigueur être défaits et réemployés autrement.[19]

Une place à part occupe *Emilie*. A la différence des autres *Filles du feu*, il ne s'agit plus de souvenirs pesonnels de Nerval mais d'une histoire qui est le souvenir de l'abbé de Bitche qui en devient aussi le narrateur. Cependant le texte s'organise selon la même formule de la construction duelle. Les deux matrices, passé narré / présent narrant, engendrent le texte mais, cette fois-ci, les deux plans, perceptibles au niveau de la manifestation matérielle du texte, sont beaucoup plus délimités, illustrant au sens propre la distinction entre "la marge" et "le texte". La marge est, dans ce cas, un récit enchâssant occupant les deux premières pages et le paragraphe final; le texte c'est le récit enchâssé du drame du lieutenant Desroches, occupant la partie centrale de la surface-texte. La marge fournit les éléments typiques à même de définir le statut pragmatique de la narration – entre le narrateur, instance supérieure, dépositaire d'un savoir, et les narrataires s'établit un contrat énonciatif fiduciaire du type faire-croire:

> "–Eh bien! *parlez, parlez*; *vous en savez plus que nous*, assurément. Vous habitez Bitche depuis longtemps; on dit que Desroches vous connaissait, et peut-être même s'est-il *confessé* à vous...
> –En ce cas, je devrais me taire; mais il n'en fut rien malheureusement, et toutefois la mort de Desroches fut chrétienne, *croyez-moi*; et je vais vous en *raconter* les causes et les circonstances (...)." (I,325, s.n.)

Comme on le voit, la transmission du savoir est par excellence un acte de parole:

Descroches —confession→ abbé (narrateur) —raconter→ narrataires présents dans le texte (v. supra)

Où est le narrateur Nerval dans ceci et comment est indexé l'acte de parole réalisant la relation auteur-lecteur? Exceptionnellement, il est absent; à la différence de tous ses autres textes, aucun je ne renvoie à lui-même. Sa présence se fait pourtant sentir indirectement à deux endroits

du texte: 1) la digression sur le pressentiment et le rêve prémonitoire au beau milieu du récit de l'abbé (I,339 – on peut y signaler l'apparition de "nous" à valeur générale); 2) par les guillemets encadrant le texte dans sa totalité qui ne se justifient que si l'on sous-entend, avant le début, une deuxième marge pragmatique du type "je vous raconte ceci".

Si l'on prend en considération le début et la fin des textes importants des *Filles du feu* on peut constater presque invariablement la confrontation des deux plans générateurs du texte: un passé narré et un présent narrant, l'histoire (passée) et le récit (présent) pour nous en tenir à la terminologie genettienne. L'incipit et la clausule de *Emilie* qui clôt le volume sont particulièrement éloquents et comme faits pour servir notre démonstration : "Personne n'a bien su l'*histoire* du lieutenant Desroches, qui se fit tuer l'an passé..." (I,324, s.n.); "Tout le monde se tut après *ce récit*;" (I,344, s.n.). Le présent apparaissant d'habitude dans l'unité clausurale (chapitre, paragraphe) est:

a) Soit le présent de l'écriture et de la lecture qui arrête et recommence à la fois le défilé des souvenirs:

AG – "Le livre *a* tous les titres (...). On *peut* lire l'histoire de l'abbé (...). On *peut* consulter aussi l'ouvrage in-12 dont j'*ai fait* présent à la Bibliothèque impériale." (I,240, s.n.)

S – "Telles *sont* les chimères *qui charment* et *égarent* au matin de la vie. J'*ai essayé* de les fixer sans beaucoup d'ordre, mais bien des coeurs me *comprendront*." (I,271, s.n.) (le dernier chapitre de *Sylvie* est très éloquent en totalité)

CL – "Sur quoi, Messieurs, vous *voyez* que cette aventure cabreuse (sic) *va se terminer* le plus moralement du monde. *Excusez* les fautes de l'auteur." (I,323, s.n.)

Le présent apparaît systématiquement dans les séquences métatextuelles, les "marges" des textes – à ce titre, la lettre-préface des *Filles du feu*, *A Alexandre Dumas*, est citable en totalité: "Je vous *dédie* ce livre (...)" (I,149, s.n.)

b) Soit le présent constatatif du général, la conclusion tirée après l'analyse et l'incursion dans le passé:

S – "Les illusions *tombent* l'une après l'autre, comme les écorces d'un fruit, et le fruit, c'*est* l'expérience. Sa saveur *est* amère; elle *a* pour-

tant quelque chose d'âcre qui *fortifie*, – qu'on me *pardonne* ce style vieilli." (I,271-272, s.n.)

OC – "il me rappelait ce géan, noir qui *veille* éternellement dans la caverne des génies, et que sa femme *est forcée* de battre pour l'empêcher de se livrer au sommeil. O mystère de l'âme humaine! *Faut*-il voir dans un tel tableau les marques cruelles de la vengeance des dieux!" (I,291-292, s.n.)

IS – "(...) comme le grand jour qui *succède* aux vagues clartés de l'aurore." (I,304)

Dans les deux cas, le présent a quelque chose de définitif qui empêche le récit (l'acte de narrer) de continuer.

Quant aux incipits qui nous projettent d'emblée dans le passé, ils sont toujours marqués soit par l'imparfait, soit par le passé simple:

AG – "en 1851, je *passais* à Francfort." (I,160, s.n.)

S – "Je *sortais* d'un théâtre où tous les soirs *je paraissais* aux avant-scènes en grande tenue de soupirant." (I,241, s.n.)

CC – "Ce *fut* au printemps de l'année 1835 qu'un vif désir me *prit* de voir l'Italie. Tous les jours en m'éveillant j'*aspirais* d'avance l'âpre senteur des marronniers alpins;" (I,285, s.n.)

IS – "Avant l'établissement du chemin de fer de Naples à Résina, une course à Pompei *était* tout un voyage. Il *fallait* une journée pour visiter (...)." (I,293, s.n.)

L'imparfait duratif-itératif de l'unité incipiale confirme encore l'un des éléments fondamentaux de la définition du récit qui se déclenche toujours par la destruction d'un équilibre initial – R1 devient obligatoirement R2.

On peut remarquer facilement que les verbes soulignés dans les deux groupes de citations se plient d'eux-mêmes sur des classifications déjà existantes: imparfait, passé simple au début qui, à côté du plus-que-parfait et du conditionnel prospectif (non actualisés dans notre corpus) forment le groupe des temps du récit chez Benveniste (1966, ch. XIX) et, respectivement, temps narratifs chez Weinrich (1973); présent, passé composé, futur à la fin, représentant les temps du discours (Benveniste) ou les temps commentatifs (Weinrich). Cette distribution régulière des temps verbaux dans les unités essentielles et décisives du texte – début et

fin – confirme l'existence des deux plans qui organisent la substance du récit de souvenir: le passé narré et le présent narrant qui implique nécessairement une manifestation discursive du sujet (le je organisateur et "source" du récit) ainsi qu'un commentaire conclusif sur le "quoi" narré, sur le "comment" de la narration. Les deux plans informent de façon récurrente l'ensemble textuel – ce sont les deux matrices concomitantes générant le texte qui se développe sous la forme de deux systèmes d'énonciation inextricablement mêlés. C'est le jeu de forces en vertu duquel ils se repoussent et s'attirent incessamment qui assure, comme on le verra (v. infra) la cohérence de l'ensemble textuel.

Du point de vue thématique, on peut constater que, dans tous les récits envisagés, la fin représente un retour au point initial. Le texte se replie sur lui-même, la boucle se ferme d'habitude par une mise en abyme rétrospective selon la formule archétype offerte par le roman proustien: la séquence finale est une "réflexion" de et sur l'entreprise textuelle que l'auteur et le lecteur viennent de parcourir: v. le chapitre XIV de *Sylvie – Dernier feuillet* et la séquence clausurale d'*Angélique – Réflexions*; dans tous les autres textes il y a au moins une phrase à valeur métatextuelle. De telles interventions sont très fréquentes dans le discours de la tiercéité également (les tentatives romanesques, *Aurélia*) mais, à la différence du récit secondaire où elles ouvrent ou ferment un ensemble textuel, au niveau tertiaire, elles parsèment le discours, distribuées de façon récurrente et imprimant un autre type de circularité – continuité plus complexe que la simple coïncidence début-fin. Dans le récit de souvenir, leur place est plutôt fixe puisqu'elles ont, le plus souvent, une valeur compensatrice, équilibrante – par l'affirmation de la réussite de l'acte créateur, elles sont destinées à contrecarrer l'échec impliqué dans le souvenir de par sa nature: il représente fatalement une perte (du bonheur de l'enfance et de la jeunesse – PS, S, OC, AG – des croyances religieuses – IS – de l'identité – CL – de l'amour et de la vie – EM – et, en général, du temps). Si l'on envisage la formule déjà invoquée $(A_1R_1A_2)$ .... $(A_1R_2A_2)$, on constate que R_2 est toujours une forme dégradée, jamais améliorée de R_1. Les éléments déceptifs s'accumulent dans le discours de la secondéité et l'enferment dans un réseau qui l'immobilise – l'échec est obligatoirement une limite, une clôture, au moins provisoire.[20]

La clôture circulaire des œuvres secondaires résulte encore du caractère musical de la composition (v. infra, à propos d'*Angélique*). Il s'agit, comme on le sait, d'une dominante de l'esthétique romantique et Nerval est à ce titre un parfait représentant du courant – n'oublions pas que le volume *Les Filles du feu* comprend aussi le groupement *Chansons et légendes du Valois* et tous les textes abondent en références musicales. En plus, la musique (son du cor, tambour, voix humaine, etc.) est, d'une manière tout à fait proustienne, un facteur déclencheur et catalyseur du souvenir. Les procédés musicaux – reprises, rappels, échos, symétries, parallélismes sonores – impriment aux textes respectifs un type spécifique de circularité qui est celle de la poésie. Le fait qu'un texte commence et finit par des éléments similaires (vocabulaire, temps verbaux, structures syntaxiques) a non seulement une valeur thématique renvoyant à la logique psychique du souvenir mais également, ou surtout, une valeur formelle – sonore et graphique. En ce sens, un trait caractéristique et propre à l'écriture nervalienne c'est le fait que ce système de symétries peut encore être étendu au-delà d'un texte, pouvant entraîner une série de textes: des effets d'échos peuvent être perçus d'un poème à l'autre dans *Les Chimères*, d'un récit à l'autre dans *Les Filles du feu* et c'est pour cette raison que la notion de macrotexte devient très utile dans le cas de Nerval (v. supra, ch. I). Pour ces mêmes raisons, les textes des *Filles du feu* sont marqués d'un écart considérable par rapport au modèle canonique de la "nouvelle", malgré la présence du terme après le titre, sur la couverture du volume. Ils acquièrent, en revanche, des traits propres aux formes de manifestation du discours poétique, de sorte qu'un type spécifique de lecture tabulaire devient possible et nécessaire. Le phénomène est encore plus évident dans *Promenades et souvenirs* et *Mémoires d'un Parisien*, formés de textes plus courts pouvant être détachés de l'ensemble et équivaloir à des poèmes en prose. Les textes de la secondéité, portant les marques du récit poétique, sont, par excellence, des textes qui transgressent les genres et ce statut hybride découle, encore une fois, du caractère intermédiaire du discours secondaire.

Nous avons groupé sous l'étiquette de *métaphores de la secondéité* des configurations textuelles de dimension variables, pouvant aller depuis un mot ou un groupe de mots jusqu'à des micro-récits s'étendant sur

plusieurs paragraphes. Il s'agit de certains endroits privilégiés du texte, des charnières qui opèrent la jonction des deux plans – le passé et le présent – dont il a été question tout au long de ce chapitre. Ce sont des points de concentration maximale de l'énergie textuelle, des centres polarisants qui, à cause justement de leur grande densité, acquièrent une sorte d'autonomie par rapport au contexte où ils s'intègrent. Pour cette raison, on a affaire à des éléments (thèmes, motifs) qui circulent dans toute l'œuvre étant en quelque sorte une colonne vertébrale de celle-ci, la ligne de crête de la mythologie personnelle du poète. Fréquemment, ces éléments opèrent également la jonction avec les autres niveaux – primaire et tertiaire – confirmant par là le fait que leur séparation ne peut être qu'opératoire. Sans pouvoir donner ici, faute d'espace, un inventaire complet, arrêtons-nous sur les exemples les plus saisissants offerts par les textes de la secondéité.

Parmi ceux de dimensions réduites du point de vue de la manifestation discursive mais apparaissant en revanche avec une fréquence accrue, nous devons mentionner d'abord le motif des *ruines* avec son avatar "la tour abolie" voire démolie (AG – I,237), détruite. On trouve des effets d'écho dans le *Voyage en Orient* où les ruines, vestiges, restes, débris, décombres sont un élément récurrent (v. supra, ch. II) et dans *Les Chimères*, le fameux vers 2 de *El Desdichado*: "Le Prince d'Aquitanie à la Tour abolie:". Ce motif auquel se subsument ceux du tombeau et des monuments anciens (châteaux, abbayes) se range dans la catégorie des signes de la perte et de la dégradation formant le versant négatif de l'œuvre. Ici, ils renforcent le caractère déceptif des récits secondaires. A l'instar des écussons, blasons, livres, tableaux et objets anciens, ce sont des morceaux du passé conservés et transmis au présent. Leur présence est une attestation de ce passé mais leur état (ruines) est une preuve de l'impossibilité qu'il y a à le conserver intact et inaltéré. Les mêmes éléments, nous l'avons déjà précisé, peuvent avoir des valeurs différentes à des niveaux différents – en règle générale, ils sont des qualisignes au niveau de la priméité, des sinsignes à celui de la secondéité, des légisignes à celui de la tiercéité (la Tour abolie).

Le motif de la *montre – horloge – pendule* prend une valeur particulière dans un récit de souvenir et de la remontée aux sources car elles (les

montres) sont une matérialisation de l'idée même du temps et de son écoulement. Tel que Ross Chambers (1980) l'a bien montré à propos de la structure narrative de *Sylvie*, ces objets introduisent dans la linéarité du temps historique un autre temps fait de continuité, de répétitions, de ressemblances et d'identité dont la circularité est marquée par le mouvement même des aiguilles (effet d'écho dans *Les Chimères*, v. 1,2 d'*Artemis* ayant comme premier titre *Le Ballet des heures*: "La Treizième revient...C'est encore la première; / Et c'est toujours la Seule, – ou c'est le seul moment:"). La montre nervalienne est capable de fondre les deux plans en un seul puisqu'elle est investie d'une sorte de force magique – elle abolit le temps éternel, faisant surgir le temps subjectif des expériences intérieures, la "durée pure":

> "Du moment que j'avais cru saisir la série de toutes mes existences antérieures, il ne m'en coûtait pas plus d'avoir été prince, roi, mage, génie et même Dieu, *la chaîne était brisée et marquait les heures pour des minutes*." (FF, A Alexandre Dumas, I,151, s.n.)

La montre normale est remplacée alors par la montre détraquée, l'"horloge folle", seule capable de suivre et d'épouser les mouvements intérieurs – effet d'écho dans le *Voyage en Orient*:

> "Il y a des moments où la vie multiplie ses pulsations en dépit des lois du temps, comme une horloge folle dont la chaîne est brisée; d'autres où tout se traîne en sensations inappréciables ou peu dignes d'être notées" (II,425)

La même nostalgie du temps arrêté par un moyen mécanique dans *Les Illuminés* (CN), œuvre de secondéité comme *Les Filles du feu*:

> "Ah! si l'on pouvait arrêter l'aiguille et la reporter en arrière! mais on ne ferait que déranger l'horloge apparente, et l'heure éternelle marche toujours."(II,1033)

Le dédain pour le temps apparent traverse d'ailleurs tous les textes envisagés ici et souvent le motif de la montre glisse vers les valeurs symboliques de la tiercéité: "Quelle heure est-il? Je n'avais pas de montre."

(S, I, 247). La pendule d'écaille de la Renaissance, dont il est si fier, n'est pas dans sa chambre pour le renseigner sur l'heure:

> "Le mouvement, excellent sans doute, n'avait pas été remonté depuis deux siècles. – Ce n'était pas pour savoir l'heure que j'avais acheté cette pendule en Touraine." (S, I, 248)

C'est par l'intermédiaire des autres qu'il entre en contact avec le contingent: "Je descendis chez le concierge. Son coucou marquait une heure du matin." (S,I,248) Les récits de souvenir, et *Sylvie* en particulier, abondent en références temporelles (différentes de celles que nous avons identifiées dans la littérature de voyage). On a même pu comparer (R. Chambers, 1980) la structure de *Sylvie* à l'agencement méticuleux de ressorts et de rouages qui compose la montre. Cette affirmation de Ros Chambers nous semble intéressante: "L'horloge sera dans *Sylvie* le modèle fondamental du récit, et le narrateur sera, après le père Dodu, un maître du temps." (1980, p. 27) – précisons que le père Dodu fabrique "à ses moments perdus des coucous et des tourne-broches" (I,267), objets associés par l'intermédiaire des sèmes "circularité" et "mouvement".

L'un des principes clé du monde nervalien est celui de la *ressemblance*. C'est l'un des axes ordonnateurs de l'"univers magique", de ce monde foisonnant de symboles et figures mythiques descendant des mythologies les plus diverses. C'est en fonction de la ressemblance et de la reconnaissance que les signes s'attirent et se repoussent, s'arrangent en constellations signifiantes. Les signes de la ressemblance sont des plus ambigus puisqu'ils sont entraînés dans le jeu déroutant de l'apparence et de l'essence, du vrai et du faux – il y a de fausses ressemblances manifestées au niveau superficiel et non en profondeur comme il y a, au contraire, de fausses dissemblances apparentes, doublées de ressemblances profondes. Au niveau de la secondéité, le principe de la ressemblance agit dans le sens d'une compatibilité des deux entités confrontées – dans le cas du souvenir, le lien qui attache un moment du présent à une image du passé:

> "La ressemblance d'une figure oubliée depuis des années se dessinait désormais avec une netteté singulière; c'était un crayon estompé par le temps qui se faisait peinture, comme ces vieux

croquis de maîtres admirés dans un musée, dont on retrouve ailleurs l'original éblouissant." (S,I,147)

Notons encore une fois la présence de l'iconique et l'association constante souvenir-peinture.

Chez Nerval, ce va-et-vient passé-présent trouve son expression métaphorique dans un motif privilégié, de dimensions plus étendues du point de vue de la manifestation discursive et apparaissant à plusieurs reprises dans l'œuvre: le motif du *déguisement*. Connexé avec ceux du masque et du voile (v. supra) et attiré dans la sphère des artifices de l'illusion théâtrale, le motif connaît plusieurs formes de manifestation dans l'œuvre. La plus complexe se constitue dans la scène connue sous la dénomination de "simulacre de mariage" ou du mariage enfantin. Du point de vue textuel, on a affaire à l'une de ces unités réemployées qui circulent et réapparaissent avec de légers ajustements à différents endroits du macrotexte; dans notre cas, on a pu le repérer comme il suit: PS, ch.V – I,137; S,ch. VI,-I, 255-256; le fragment [*Un souvenir*] – I,459; MF, ch.X – I,645. Chaque fois, le jeune homme et la jeune fille se déguisent en jeunes mariés à l'aide de costumes anciens d'oncles, tantes ou grands-parents. Tout ce jeu équivaut à une sortie du temps, les deux personnages devenant des êtres d'un "autre siècle". Et cette sortie est en même temps un saut dans le présent d'une jeunesse éternelle – *Sylvie* devient "la fée des légendes éternellement jeune" (I,255). Cela puisque le mouvement nervalien général de la résurrection du passé signifie le rajeunissement du moi.[21] La scène du simulacre de mariage occupe une place de choix dans la hiérarchie des moyens qui raniment les souvenirs par le fait que cette pratique peut être considérée comme une voie d'accès à une autre existence, antérieure, vers le "ressouvenir"[22] – effet d'écho dans le poème *Fantaisie*:

"Puis une dame, a sa haute fenêtre,
Blonde aux yeux noirs, en ses habits anciens
Que, *dans une autre existence* peut-être,
J'ai déjà vue...et dont je me souviens!" (I,19,s.n.)

Mettre des habits anciens devient un geste magique capable de projeter les héros dans des existences anciennes, même si vécues par quel-

qu'un d'autre. En plus, le passé individuel devient un passé mythique, peuplé d'images archétypes: "nous étions l'époux et l'épouse pour tout un beau matin d'été." (S,I,256). Ce qui particularise le motif du déguisement, sous la forme du simulacre de mariage, c'est que, tout en étant un souvenir personnel (cette scène est toujours relatée par Nerval comme un souvenir d'enfance ou d'adolescence), il est en même temps un facteur qui déclenche le souvenir des autres (la tante dans *Sylvie*). Cette jonction, voire contamination, des souvenirs personnels avec des souvenirs collectifs (les mythes) est particulièrement évidente dans *Octavie* où les protagonistes deviennent eux-mêmes des époux mythiques:

> "Elle [*Octavie*] voulut jouer elle-même le personnage de la Déesse [*Isis*], et me vis chargé du role d'Osiris dont j'expliquais les divins mystères. " (I,291)

La scène se passe pendant leur visite au temple d'*Isis* dans les ruines de Herculanum.

Nous proposons dans les pages suivantes la lecture d'un seul texte des *Filles du feu*, *Angélique* – texte qui nous semble un échantillon, une synthèse très éloquente de ce que nous avons identifié jusqu'à présent comme traits définitoires du discours secondaire dans sa variante nervalienne. Ainsi, estimons-nous que ce que nous établissons à propos d'*Angélique* est valable également pour les autres textes des *Filles du feu* et relève de façon concrète certains procédés spécifiques de la littérature de la secondéité. Une telle lecture se propose, avant tout, de rendre explicite le système du texte, d'y déceler ce qui fait sa conformité ou sa différence par rapport à certains modèles (voire genres). Dans ces conditions, une place centrale sera occupée par l'idée de *cohérence* supposant plusieurs degrés et niveaux – idée à tous égards importante pour Nerval.

Entre le texte et ses codes s'établit une relation plus ou moins visible. Selon le degré d'affichement de tel ou tel code, le texte peut être rallié à tel ou tel genre. L'un des buts de cette lecture sera de détecter cet *appareil démarcatif* du texte, ces indicateurs de genres qui sont autant de signes organisateurs du texte cohérent. Les notions d'ouverture et de clôture que nous avons déjà envisagées ont des implications décisives dans

la morphologie du texte et s'imposent comme critères de base lorsqu'il s'agit d'établir la conformité ou la transgression par rapport à un genre quelconque. Les deux forces, centripète et centrifuge, qui agissent dans la substance du texte (v. supra, ch.I) entraînent un double mouvement de la lecture. Un premier temps s'efforcera d'isoler dans le texte les éléments qui ont la tendance à le détruire par le morcellement, l'éclatement, l'ouverture vers un extratexte. Un second temps tâchera de reconstruire le texte par tous les éléments qui lui confèrent la cohérence, qui le resserrent autour de lui-même. Cela sur un plan strictement textuel et matériel. Le même mouvement double peut être retrouvé à un niveau thématique du contenu où le découpage en unités est plus difficile. En tout cas, le centripète et le centrifuge supposent le circulaire et grâce à cette circularité interne du texte, les unités constitutives peuvent changer de statut, sans nuire à l'ensemble. Tel ou tel élément est construit par une destruction apparente ou le contraire. La structuration et la destructuration sont tellement solidaires, étant la condition même de l'existence du texte (et du texte secondaire en particulier) que les dissociations ne peuvent échapper à l'arbitraire. C'est que le texte doit être envisagé plutôt comme totalité productrice. Chez l'auteur des *Filles du feu*, non seulement le texte se donne comme productivité, mais il (elle) est perpétuellement réfléchi(e) par la conscience de cette productivité, qui devient le thème et l'élément générateur.

1. L'hétérotexte

Comme on l'a vu, le mouvement centrifuge a une tendance à désintégrer le texte. Cela n'arrive jamais, vu le contrepoint du centripète mais certaines conséquences se font sentir dans le degré d'homogénéité du texte. Les recherches de la théorie du texte ont fait voir que la conception classique du texte homogène se trouve visiblement excédée et qu'il est indispensable de projeter l'*homotexte* sur l'*hétérotexte* qui l'ouvre. (P.A. Brandt,1973). On tentera dans ce qui suit de déceler dans le texte de Nerval les éléments qui contribuent à cette déshomogénéisation du texte.

Le morcellement. *Angélique* de Nerval est un texte à forme épistolaire comprenant douze lettres et un appendice. La structure épistolaire s'explique ici premièrement par la formation de Nerval à l'école du XVIIIe siècle et sa familiarité avec ce genre. Secondement, le texte paraissant en feuilleton, la forme épistolaire lui a semblé adéquate à cette périodicité. Il faut préciser cependant que le genre épistolaire pratiqué par Nerval est faux et impur (par rapport aux textes de ce type du XVIIIe siècle)[23]. Chez Nerval, la structure épistolaire n'est pas un dispositif mobile qui "déplace la première personne d'un acteur à l'autre, inversant le je et le tu; transformant tour à tour le rédacteur en lecteur, le lecteur en rédacteur" (J. Rousset, 1974 p.21). Les lettres qui forment le texte d'*Angélique* ne servent pas à occulter le narrateur en donnant la parole à un autre émetteur mais, au contraire, lui offre la possibilité d'enlever les masques et de reproduire, au sein de l'œuvre, l'image de la communication directe entre écrivain et lecteur en installant celui-ci au coeur de l'œuvre. En plus, malgré l'indication explicite du destinataire, en tête de la première lettre, "A.M.L.D." (A Monsieur le Directeur du National), on pourrait affirmer que le véritable destinataire des lettres est le destinateur lui-même – derrière l'histoire poursuivie et promise de l'abbé de Bucquoy, derrière celle d'*Angélique*, racontée, on écoute l'histoire de Nerval lui-même, dans un unique soliloque confessif. La nature de la lettre, qui devient monologue, se trouve ainsi fondamentalement altérée et muée vers le journal intime d'essence autobiographique.

Du point de vue structurel, textuel, la lettre lui convient doublement: d'une part, vu ses dimensions réduites, sa finitude, elle lui donne l'illusion de l'ordre, un ordre extérieur qu'il est obligé de respecter; d'autre part, Nerval, écrivain à souffle court et toujours en crise de copie pour son journal, trouve dans la forme épistolaire l'état fragmentaire qui lui convient. Dans ce cadre, il peut toujours changer l'ordre des unités, assembler des morceaux, permuter, découper grâce à la technique de juxtaposition mosaïcale et de marqueterie qui lui est propre (v. supra). C'est la forme qui, pour Nerval, opère cette jonction entre le fini et l'infini: la lettre est une forme close, finie, autonome, discrète, mais elle s'intègre dans une série théoriquement infinie – le feuilleton, toujours passible d'être continué. Le feuilleton c'est le suspense, c'est l'espace toujours catalysable, la structure sérielle, donc ouverte par excellence.

Angélique est donc une structure morcelée par la forme épistolaire. Mais ce morcellement ne suffit pas à Nerval – il continue la fragmentation jusqu'à la limite du possible (v. le diagramme à la fin de l'analyse). L'examen du diagramme du texte met en évidence les différents procédés de morcellement du texte et la structure "aérée" (v. supra) du discours secondaire.

– morcellement du titre qui précède chaque lettre, moyens graphiques: le tiret, élément très fréquent chez Nerval pour isoler des fragments;

– morcellement du corps des lettres par: a) textes étrangers insérés (racontés par le narrateur ou sous forme de citation); b) inter-titres; c) blancs typographiques, pafois pourvus d'astérisques disposés en étoile.

Il faudrait peut-être interpréter ce morcellement aussi d'un autre point de vue, non seulement comme le désir d'une continuelle fragmentation mais, au contraire, comme l'effet d'une incapacité ou d'une absence de volonté de joindre les parties. Disposer c'est créer l'apparence d'un ordre, produire un semblant de nécessité, atténuer l'autonomie des constituants. Mais, comme on le sait, dans la conception de Nerval, l'œuvre n'est jamais achevée, fixée. Elle est donc à jamais condamnée à rester un état intermédiaire, toujours perfectible qui, plutôt qu'un produit fini, dévoile au lecteur les secrets de sa fabrication.

Textes insérés. On considère comme étant *texte étranger inseré* dans *Angélique* tout fragment qui présente une certaine autonomie dans le sens qu'il pourrait être détaché de l'ensemble et lu séparément. On n'inclut pas dans cette catégorie les fragments racontant des souvenirs et les digressions, très fréquentes chez Nerval, qu'il délimite lui-même d'habitude. Ces micro-récits sont enchâssés dans un récit-cadre avec lequel ils entretiennent des rapports du point de vue de l'ensemble, sur un plan thématique et structural. Le récit enchâssant est formé par la quête du livre qui peut fournir à l'auteur l'histoire de l'abbé de Bucquoy. La quête suppose le voyage, donc le déplacement – éléments organisateurs par excellence de la substance romanesque. Comme le livre est introuvable, l'histoire est toujours différée, mais sans cesse promise. Entre temps, il faut pourtant qu'il *raconte* quelque chose, qu'il fasse son feuilleton pour "les journaux où j'écris de quatre ou cinq cents francs par jour de timbre" (I,174-175), pour vivre donc. En ce sens, sa situation est semblable

à celle de Shéhérazade ou d'Ulysse – raconter c'est vivre, l'absence de récit c'est la mort. Mais Nerval est un faible inventeur ou il ne veut pas l'être: "Je n'ai pas de livre ici... Je m'y perds..." (I,225) ou"Je possède donc le livre et je me trouve en mesure de continuer mon travail" (I,235). La source du texte est toujours un autre texte. Tout lui est bon pour entrer dans ce livre réceptacle qu'est le texte-cadre: lettres qui interrompent d'autres lettres, anecdotes entendues au hasard, faits divers, extraits des dossiers de la police, manuscrits trouvés, fragments de chansons ou de poèmes, assemblés grâce à une subtile technique de collage.

On tentera ici un inventaire classificatoire plus ou moins strict des textes insérés dans *Angélique*, en remettant à plus tard (v. infra) l'étude de leur combinatoire au profit de l'ensemble. (Pour la distribution des textes insérés dans l'ensemble, v. diagramme). On peut distinguer les types de textes suivants:

– titres d'ouvrages (si longs qu'ils peuvent être assimilés à des textes (I, 161, 240) notes d'écussons (I, 240), articles de bibliographie (I, 216, 221);

– faits divers sensationnels: *Un drame domestique – Affaire Le Pileur* (171 – 173);

– récit fantastique, qualifié comme tel par l'auteur lui-même (I, 175): *La sonnette enchantée* (I, 176-176);

– anecdotes: *Le canari* (I, 177-178), le bibliophile (I, 217-219), autre bibliophile (I, 234);

– vieilles chansons (I, 180, 187, 195, 196, 197);

– lettres: à Angélique de Longueval de la part de son amoureux (I, 181), lettre d'Angélique à son cousin, le moine célestin Goussencourt (I, 213-214),,lettre d'un abonné du *National* à Nerval (I, 216) – cette lettre-ci enchâsse un autre texte, l'article de bibliographie flamande à sonorité bizarre et étrangère;

– manuscrits: d'Angélique de Longueval à partir de la page I, 182-186, 197-205, 208-211. La reproduction du manuscrit se fait par morceaux plus ou moins étendus. Sur des pages entières on a affaire à un enchevêtrement inextricable du récit de Nerval sur celui d'Angélique et les citations du manuscrit (sur le rapport de ces deux narrateurs v. infra); du moine célestin Goussencourt, cousin d'Angélique (I, 212-213, 214);

– fragments de poèmes – Gessner, Roucher, René de Girardin (I, 227, 228).

Une place à part occupent les fragments intitulés par Nerval *Interruption* (I, 186), *Les jeunes filles* (I, 191) *Delphine* (I, 192). Ils augmentent l'ambiguïté du texte par le fait que ce sont de fausses insertions. *Interruption* est en fait un retour au récit-cadre puisqu'il interrompt l'histoire d'*Angélique* qui était déjà une interruption. L'interruption de second degré annule donc l'interruption – le récit se retourne sur lui-même. Les deux autres textes évocation de souvenirs ne sont que formellement (titres, blancs) des interruptions du texte. Autrement, ils s'encadrent organiquement dans la substance des *Filles du feu* pouvant se ranger à côté d'*Adrienne*, chapitre II de *Sylvie*.[24]

Evidemment, les textes insérés doivent être ordonnés hiérarchiquement – ils n'ont pas la même importance, ni comme étendue, ni comme substance. Tous représentent, d'une façon ou d'une autre, des faits d'intertextualité, déclarée ou implicite, et tous entretiennent avec le récit-cadre un certain type de rapport. Pour qu'on se fasse une image plus complète du réseau intertextuel qui couvre le texte nervalien, il faudrait ajouter le très grand nombre de noms d'auteurs intégrés et cités dans toute la substance d'*Angélique*, à partir de Rousseau qui en est presqu'un personnage jusqu'à ceux dont le nom est à peine mentionné. Bornons-nous à citer un fragment de la fin du texte où les noms s'appellent les uns les autres dans une descente à reculons vers un ancêtre commun qui pourrait s'appeller "le récit primitif"[25].

> "Et puis ..." (C'est ainsi que Diderot commençait un conte, me dira-t-on)?
> – Allez toujours!
> – Vous avez imité Diderot lui-même.
> – Qui avait imité Sterne...
> – Lequel avait imité Swift.
> – Qui avait imité Rabelais.
> – Lequel avait imité Merlin Coccaïe...
> – Qui avait imité Pétrone...
> – Lequel avait imité Lucien. Et Lucien en avait imité bien d'autres...Quand ce ne serait que l'autreur de *l'Odyssée*" (I, 239).

Au bout de la file se trouve l'auteur d'*Angélique*. Il s'intègre par là à une famille d'écrivains dont les noms ne s'enchaînent pas arbitrairement – ils se placent tous sous le signe de Pénélope, la reine qui "entourée d'une cinquantaine de prétendants [voire lecteurs] défaisait chaque nuit

ce qu'elle avait tissé le jour" (I, 239). A l'instar de la toile, le texte de Nerval (voire de Diderot, Sterne, etc.) se fait et se défait indéfiniment. La fin s'éloigne toujours, risquant d'être projetée dans un espace extérieur, et le lecteur est pris dans ce jeu. Ouverture et intertextualité se déterminent réciproquement – l'espace intertextuel est nécessairement ouvert et l'œuvre où il se développe, fatalement inachevée.

Le supplément. La fin s'éloigne toujours: "le dénouement vous échappe" (S, I, 271); "Et puis...". Sur le plan formel, cette fuite de la fin a pour conséquence l'apparition des textes additifs, du supplément et de l'appendice. La fin du texte (la clausule), on le sait, est l'un de ses lieux stratégiques, un signe d'appartenence à un genre. Si l'on prend comme unité clausurale la partie du texte délimité par l'inter-titre *Réflexions* (I, 239) on remarque tout de suite la forme télescopée de la fin d'*Angélique.* L'unité *Réflexions,* ayant une valeur méta-textuelle évidente (v. citation ci-dessus) joue le rôle d'un appendice par rapport au texte proprement dit; pourtant deux autres appendices (séparés par des blancs) viennent le prolonger: le premier (I, 240), par un effet d'intertextualité interne, renvoie le lecteur désireux de connaître l'histoire de l'abbé de Bucquoy à un autre texte nervalien – *Les Illuminés.* Fin donc euphorique et dysphorique à la fois: le livre a été trouvé, la quête victorieuse, l'histoire existe dans des livres dont on donne des références exactes ("*Les Illuminés,* Paris, Victor Lecou" ou "l'ouvrage in- 12 dont j'ai fait présent à la Bibliothèque impériale", I, 240), mais la curiosité du lecteur n'est pas satisfaite ici et maintenant. Le texte ne finit jamais, il y a toujours un autre texte auquel on doit recourir. Le deuxième (voire le troisième) appendice (I, 240), écrit en caractères plus petits que tout le reste du texte, n'a apparemment pas de relation directe avec le texte qu'on vient de lire: il s'agit du déchiffrement ambigu d'un blason (v. supra). Le blason est, comme on l'a vu, la clé, l'image codée de quelque chose, mais c'est en même temps l'espace capable de se refléter lui-même par l'une de ses parties, de se "mettre en abyme", ce qui n'est pas sans rapport, comme on le sait, avec une certaine pratique textuelle. (Dallenbach, 1977, ch. I). A ce titre, le mot "réflexion" qui désigne l'unité clausurale exige une double interprétation: il s'agit des "réflexions" de l'auteur qui juge son propre texte (valeur métatextuelle) mais il s'agit encore d'une "réflexion" (au sens propre) du texte par lui-même (métaphore spéculaire). L'auteur nous livre la clé du

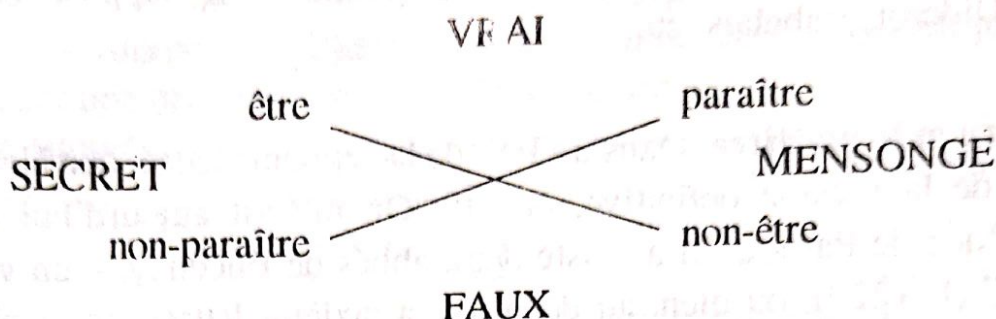
texte, sa légende (au sens propre = ce qu'il faut lire) nous indique comment il faut le lire: comme un récit ironique et métafictionnel, à la manière de Sterne et de Diderot. La fonction du supplément est justement d'engager une pratique distanciée de la lecture

Le supplément et la non-finitude sont dans la nature du récit car il reste toujours un récit à faire, celui de la façon dont ce qu'on est en train de lire s'est fait; aussi dans la nature du feuilleton que l'on peut théoriquement prolonger autant qu'on veut (v. supra). L'une des conventions du feuilleton est, selon Ph. Hamon (1976), le happy-end. Peut-on parler d'une fin heureuse du texte de Nerval ? Ce n'est pas sûr, puisque d'abord *Angélique* n'est pas un pur feuilleton. L'observation du diagramme met en évidence que d'autres conventions du feuilleton (régularité, dimensions égales des séquences) ne sont pas respectées. Ce qui est plus important c'est peut-être d'établir une hiérarchie des clausules – le rapport qui s'installe entre clausules internes (des textes enchâssés) et la clausule terminale (du texte enchâssant). Par là, on anticipe déjà le problème de la combinatoire narrative. (v. infra). Envisageons pour le moment les deux histoires principales: celle d'Angélique (enchâssée) et celle de la quête du livre (enchâssante). La fin de la première est doublement déceptive: Angélique finit mal, pauvre et oubliée par la famille; d'autre part, la fin se perd, faute de renseignements et tout flotte dans l'ambiguïté: "On ne sait rien de plus"; "Rien ne prouve que ..."; "On ne parle pas de la fille". (I, 214). A partir de la dixième lettre, il n'est plus question d'Angélique. Même ambiguïté quant à la fin euphorico-disphorique de l'histoire enchâssante. Ce qui les unit c'est que les deux sont de fausses fins et des clausules ouvrantes, malgré la tournure négative des phrases clausulaires (v. citation ci-dessus et "Les pauvres auteurs n'y peuvent rien!" – clausule terminale). Le non-savoir sur la vie d'Angélique de Longueval suppose un savoir possible si de nouveaux documents tombaient entre les mains du narrateur ou étaient trouvés par un autre. La fin terminale est, comme on l'a vu, ouverte vers un autre texte – *Les Illuminés* où l'on peut trouver l'histoire promise. La négation finale porte plutôt sur le texte même, sur l'imperfection de l'écriture et son incapacité de neutraliser le réel et devient ainsi une marque du récit ironique qui trouve sa négation en lui-même. Il reste à préciser que la fin téléscopée d'*Angélique* (triple appendice) remplit également une autre fonctoin de la clausule, signalée par Ph. Hamon – la fonction "phatique", étant un opérateur d'intertextualité (v. supra), un point d'insertion dans le texte du savoir de la com-

munauté culturelle: Nerval connaît son public et il suppose connus Sterne, Diderot, Rabelais, etc.

L'être et le paraître. Dans un P.S. de la septième lettre, que Nerval a éliminé de la version définitive, on lit: "On m'écrit aujourd'hui d'une bibliothèque de Paris qu'il a existé deux abbés de Bucquoy, – un vrai et un faux" (I, 1229), ou bien, au début de la dixième lettre: "es-tu sûr, du moins, que ce soit là le Longueval véritable ? car il y a des Longueval et des Longueville partout... de même que des Bucquoy..." (I, 215). Rien n'est sûr dans le texte de Nerval et non seulement dans *Angélique* – les figures, les endroits et les époques se confondent, le réel est contaminé par le rêve, le rêve par la réalité. Une ambiguïté foncière définit l'univers nervalien et imprègne le récit. Qu'il s'agisse de la quête du livre, de la quête du souvenir ou d'une femme, les obstacles s'entassent, le quêteur se fourvoie dans un espace labyrinthique. L'ambiguïté s'amplifie encore dans l'espace de la littérature car, Nerval le sait, "le vrai c'est le faux, du moins en art et en poésie" (NO, I, 109). Le mensonge est la condition intrinsèque de la fiction, il en est conscient ("Quoi de plus faux que l'*Iliade*, que l'*Enéide*, que la *Jérusalem délivrée*, que la *Henriade* ? que les tragédies et les romans ?..." – NO, I, 109). Cependant, pour un auteur où le vécu et l'imaginé s'entrepénètrent sans cesse, il n'est plus possible de tracer une frontière entre le vrai de la vie et le faux de la littérature et la hantise du faux se convertit en un poignant besoin de véridiction, une fervente poursuite de la vérité, même s'il s'agit d'une vérité fausse.

Selon Greimas, la *véridiction* constitue une isotopie narrative indépendante, susceptible de poser son propre niveau référentiel et d'en typologiser les écarts et les déviations, instituant ainsi "la vérité intrinsèque du récit" (la fausse vérité, v. supra). La catégorie *vrai vs faux* peut être interprétée sémiotiquement en relation avec la catégorie de l'*être* et du *paraître*, selon les articulations du carré, ce qui complique beaucoup le jeu narratif et multiplie le nombre des rôles actantiels tout en diversifiant les parcours synaxiques. Les rapports normaux sont renversés chez Nerval et le vrai devient le faux, le faux – le vrai.



Les deux "personnages", Angélique et l'abbé, sont "vrais" historiquement, attestés par les documents, mais toute une série d'arguments typiquement nervaliens jettent le doute sur leur existence même: le nom d'Angélique ne figure pas dans la généalogie de la famille ("Angélique n'était pas en odeur de sainteté dans la famille et cela paraît en ce fait qu'elle n'a pas même été nommée dans la généalogie de sa famille" – I, 214). En plus, une fausse Angélique essaie de se substituer à la vraie par déguisement: "Pendant l'absence d'Angélique de Longueval il y eut une demoiselle en Picardie qui voulut usurper sa place, et se donna poue elle. Elle *racontait* tant de choses que plusieurs des parents finirent par la prendre pour ce qu'elle se donnait..." (I, 212, s.n.) . Le faux s'insinue donc par la parole, par ce qu'elle raconte – le faux pour Nerval n'est pas dans la nature des choses, mais dans la façon dont on en parle, dans cette épaisseur de signes qui cache l'essence véritable. Quant à l'abbé, Nerval se demande: "Serait-ce un faux Bucquoy, qui se serait fait passer pour l'autre...dans un but qu'il est bien difficile aujourd'hui d'apprécier ? Serait-ce le véritable, qui aurait caché son nom sous un pseudonyme ?" (I, 168-169). Même à la fin, quand le livre est trouvé, il est encore appelé "le *prétendu* abbé de Bucquoy" (I, 239). La parole, ainsi que la réalité qu'elle cache, devient encore plus épaisse, plus ambiguë, à cause de l'écriture – Nerval se plaint maintes fois de l'instabilité de l'orthographe des noms anciens – pour de Bucquoy il enregistre cinq manières de l'orthographier (I, 216). On sait qu'*Angélique* faisait partie d'abord des *Faux Saulniers*, que le même doute existentiel et orthographique enveloppe: "Il en est ainsi peut-être des faux saulniers. On n'y croit plus! – Les faux saulniers ne pouvaient pas être de vrais *Saulniers*. Les mémoires du temps orthographiaient ainsi leur nom: *fauxçonniers*" (I, 236).

Tout s'embrouille, les obstacles se multiplient, la vérité échappe à l'auteur, comme le livre introuvable, cherché de ville en ville, de bibliothèque en bibliothèque, de librairie en librairie. Sous une forme ou une autre, l'illuson est partout, obsessive, ipitoyable: un quart de la France est "rempli de faux gentilshommes" (I,168), des "jeunes filles fallacieuses" leur font faire "une route bien étrange" et "fort dégradée" (I, 230). Dans cette déroute générale, les actants changent de statut ou en cumulent plusieurs. Le modèle actantiel peut être très différent d'une séquence à l'autre, les adjuvants pouvant devenir opposants ou le contraire. Par endroits, la confusoin est poussée si loin que la quête "fatale" (mot très fréquent dans *Angélique*) de ce "personnage excentrique et éternellement fugitif" (I, 166) transgresse les limites du normal, pour se projeter dans un espace surnaturel peuplé de fantômes et de leurres halucinatoires – Bucquoy devient "cet abbée fantastique" (I, 167) et la route se prolonge "*comme le diable*" (I, 231). "La vérité m'échappe" (I, 169) avoue l'auteur, elle se dérobe toujours sous le paraître; tout, y compris les souvenirs, devient secret à déchiffrer "comme un manuscrit palimpseste dont on fait reparaître les lignes par des procédés chimiques" (I, 191).

L'auteur tente de cotrecarrer l'intrusion du faux, de l'ambigu par l'appel incessant aux détails précis et concrets. Les preuves matérielles, documents, adressses, dates, noms, titres, dossiers, enquêtes[26] simulent la recherche scientifique – activité idéale et élogiée par l'auteur ("Sans avoir droit au beau nom de savant, tout écrivain est forcé parfois d'employer la méthode scientifique" I, 169). "On ne discute pas avec un paléographe, on le laisse parler" (I, 168), puisque c'est un homme de science et il n'a pas le droit de se tromper. Les bibliothèques, les archivistes jouissent de la plus grande estime. L'obsession du vrai est encore perceptible dans cette insistance par laquelle l'auteur veut convaincre son lecteur qu'il "n'invente rien", dans cette peur que son texte ne soit pris pour un roman.

La catégorie vrai *vs* faux (être *vs* paraître) est réverbérée par d'autres oppositions qui organisent quelques motifs typiquement nervaliens et qui établissent la continuité entre le texte d'*Angélique* et la substance des autres *Filles du feu*. Le déguisement (v. supra) est partout présent depuis la fuite d'Angélique qui "dans son costume d'homme, put faire illusion à l'hôtesse" (I, 201) jusqu'à ce travestissemant général qui est la *fête* – moment privilégié de l'univers nervalien et schéma répété à travers le

volume des *Filles du feu*. La fête (Sixième lettre – fête des Morts à Senlis), moment ambigu et synthétique sacralise l'espace et le temps et s'oppose au spectacle de théâtre (Sixième lettre – un mystère), espace factice et trompeur par excellence, comme Paris à la province, comme *culture* à la *nature*.

Du point de vue de la cohérence narrative de l'ensemble, le vrai et le faux se retrouvent dans le rapport des niveaux narratifs: il y a un récit qu'on peut considérer comme vrai – celui de l'abbé de Bucquoy, mais comme il est relégué dans un ailleurs (*Les Illuminés*), il est remplacé par un autre – celui d'Angélique qui n'est qu'un remplaçant, une fausse monnaie, le remplissage d'un espace intercalaire. Ce récit-ci donne pourtant le titre général du texte. C'est qu'il s'intègre mieux ainsi dans le corps des *Filles du feu* – œuvre essentiellement féminine (Sylvie, Isis, Octavie, Corilla, Emilie), tandis que l'*Histoire de l'abbé de Bucquoy* trouve sa place naturelle dans un contexte masculin, celui des Illuminés. L'opposition vrai *vs* faux se neutralise narrativement à un niveau supérieur, celui du macrotexte, qui les transgresse et les englobe – celui d'un récit qu'on pourrait nommer *véritable* et qui est le récit des pérégrinations de l'auteur en quête du livre, en quête d'un récit – le récit du récit. Ce sera le pricipal élément de cohérence du texte considéré comme une structure hiérarchisée.

2. L'homotexte

Nous avons déjà repéré les phrases type:

"Tout déjà pour moi vit et *se recompose*" (I, 173), "*recomposons* les souvenirs" (S, I, 248), "*recomposons* la gamme dissonante" (A.I, 248) qui articulent à des endroits privilégiés le discours nervalien. Elles définissent le second temps du texte (et de la lecture) qui consiste à unir, à harmoniser le fragmentaire, à joindre les parties disjointes. C'est ce qui fait l'équilibre et l'ordre de ce monde si désordonné en apparence. Si le mouvement de destruction du texte n'est qu'impliqué, supposé par l'idée même de *recomposition*, la volonté d'unification devient l'une des forces organisatrices fondamentales de l'écriture nervalienne (le motif du réseau, du cercle et de la spirale en sont des métaphores éloquentes). La phrase de Valéry: "Le problème littéraire général est de lier"[27], semble tout aussi

bien surprendre le mécanisme de base de l'œuvre de Nerval, construite entièrement "d'après le procédé bien connu d'analyse qui va du simple au composé" (*Fragments des Faux Saulniers*, I, 452) (A propos de l'histoire d'Angélique, Nerval écrit: "C'est un manuscrit d'environ cent pages, au papier jauni, à l'encre déteinte, dont les feuilles sont réunies avec des faveurs d'un rose passé, et qui contient l'histoire d'*Angelique de Longueval*; j'en ai pris quelques *extraits* que je tâcherai de *lier* par une *analyse* fidèle. " – I, 179 s.n.). Ce qui agglutine, parfois d'une façon imparfaite, cette substance rebelle autour d'un centre qui la reflète et la rend homogène en même temps c'est une conscience aiguë du système: "Je comprends ce système si favorable aux préparations d'un récit" (*Fragments des faux Saulniers* – I, 449). On essaiera dans ce qui suit de mettre en relief quelques-uns des procédés de composition qui assurent la cohérence du texte intitulé *Angélique*, en lui conférant sa place parmi les autres *Filles du Feu* – procédés propres en même temps au système du récit, en général.

Titre. Tout le texte d'*Angélique* est parsemé et poctué par des titres – isolés ou incorporés dans le texte. Détachés et juxtaposés, ils pourraient former une sorte d'avant-texte ou de supra-texte qui synthétiserait les principales données de l'ensemble. Ils fourniraient une espèce de programme de lecture. D'abord, ce qui frappe c'est le grand intérêt de Nerval pour les titres des ouvrages qui lui tombent sous la main. Double intérêt: formel, extérieur, d'une part, et concernant le contenu, d'autre part. Quant aux titres incorporés dans le texte, ils sont repoduits avec une précision d'archiviste (I, 161, 167, 177, 216, 221, 240). Les titres cités sont le plus souvent accompagnés de références qui qualifient le titre: celui-ci peut être "bizarre" ou "attrayant", selon ce qu'il communique ou selon la façon dont il est écrit ("lettres d'or" – I, 240). Le côté matériel de l'énoncé joue un rôle fondamental pour Nerval, cet intérêt s'intégrant d'ailleurs dans une attitude générale envers le livre. L'auteur est sensible à la couleur, à la reliure, aux éventuelles taches des pages, au format du livre, objet précieux et fascinant qu'il aime non seulement connaître par l'intelligence mais aussi sentir, toucher, regarder; il ne peut pas "résister au désir de feuilleter de vieux ouvrages étalés par un bouqiniste" (I, 161) et une vente de livres a pour lui "L'attrait d'un tapis vert" (I, 235) . Le

livre est un objet de valeur, doublement indexé: par le prix, indiqué avec précision (soixante-neuf francs vingt centimes – I, 235, 240) et par les possibilités que la possession du livre lui ouvre: travail, donc moyens d'existence, connaissance, culture, entrée dans un espace intertextuel illimité. La librairie, la bibliothèque deviennent des endroits privilégiés, dépositaires de valeurs et les conservateurs et bibliophiles – des intercesseurs, à la fois obstacles et voies vers le monde secret du livre. Tout, chez Nerval, converge vers le livre, depuis le "voyage à la recherche d'un livre unique" (première division du titre de la première lettre d'*Angélique*, – I, 160) jusqu'à ce chimérique *livre infaisable* qui, avec la force d'un aimant, attire dans sa sphère toute tentative nervalienne.

Le livre infaisable, introuvable, rare, secret, indéchiffrable, porte toujours la marque du fuyant, de l'insaisissable. C'est, en revanche, le titre, classé, noté minutieusement, qui est l'élément sûr, la piste qu'il faut suivre, la garantie, la contre-valeur de l'essence. Les titres nervaliens remplissent tour à tour toutes les fonctions mises en évidence par l'étude, assez poussée, de la rhétorique des titres. A part les principales fonctions, référentielle, conative, poétique, assumées théoriquement par tout titre[28], les titres nervaliens connaissent une gamme très large de rôles qui deviendront évidents d'abord à la suite d'une simple description titrologique d'*Angélique*. Chaque lettre est pourvue d'un titre *long* qui (sauf le titre de la *Cinquième lettre* ne comportant pas de division) se divise en plusieurs segments dont le nombre varie entre 3 et 6 (v. Diagramme). Le titre est ici un résumé de la lettre respective, un "plan" qui pose au lecteur un horizon d'attente et relève de la sorte des procédés de titrage du romane picaresque, où les aventures s'enchaînent et où, plus qu'ailleurs, titrer, c'est créer une attente, c'est promettre au lecteur d'y satisfaire. Le titre long, à valeur "apéritive" (Barthes) est précédé par un autre bref (deux mots), neutre qui indique le numéro de la lettre. Ce titre étiquette qui introduit une rytmicité et une régularité, par la répétition du mot "lettre" et par l'indentité de structure est un nouvel indicateur de genre (épistolaire). Chaque séquence-lettre (sauf la première) est interrompue par des inter-titres ce qui nuit souvent à l'unité (v. supra). Ces inter-titres peuvent reprendre des segments du titre général de la lettre, ce qui leur confère une valeur anaphorique importante pour la cohésion de l'ensemble ou introduisent, au contraire, un élément de surprise qui rompt la monotonie.

Enfin, le titre général, *Angélique*, titre bref, nom propre féminin, cumule plusieurs fonctions. Texte (sa prémière phrase) et hors-texte à la fois, ce vocable d'ouverture nous oblige à envisager le problème complexe du rapport qui s'instaure entre ces deux ensembles, liés et autonomes à la fois le livre et son titre. Le titre est, pour plus d'une raison, surprenant: l'histoire d'Angelique de Longueval, n'est, on l'a vu, qu'une ligne, et non pas la plus importante, du texte dans son ensamble; ce n'est qu'un récit enchâssé (le faux), l'histoire de passage, raconté pour combler une attente. Ce n'est donc pas une synthèse, un résumé juste, ce qui prouve que c'est dans la nature du titre également de réaliser "une information feinte à propos du texte" (Ch.Grivel, 1973, p. 176) et ce hiatus peut devenir l'une des source de l'interêt du recit. Le texte,de son côté, peut "se retourner contre son titre" par l'action d'une révolte subversive, par une contre-attaque (J. Ricardou, 1975), qui cache l'essence véritable (ici, la quête du livre, reléguée à la première division de la première lettre: *voyage à la recherche d'un livre unique*. Pourquoi *Angélique* alors? Le mot unifie formellement l'ensemble assez fragmenté, on l'a vu, et cette unification n'aurait pas pu être faite par n'importe quel mot. Mais, outre cette fonction unificatrice, le mot "Angélique" dévoile la situation paradigmatique du titre. Il renvoie aux autres *Filles du feu* (Sylvie, Octavie, Isis, Corilla, Emilie) – noms propres féminins, sans exception. Le titre accorde donc au texte l'accès à un ensemble systématique, le macro-texte; il le désigne comme l'une de ses parties. Le titre, apparemment paradoxal et disjoint par rapport au seul texte où il s'attache, devient un élément de cohérence dès qu'on se situe au niveau supérieur d'un supra-texte intégrateur. Il en va de même pour chaque sonnet inclus dans le cycle des *Chimères*.

Titre nom propre féminin (v.supra) – élément plus que familier dans l'univers nervalien (à ajouter aux *Filles du feu, La Pandora, Aurélia, Lorély* – en prose, *Myrto, Delfica, Artémis, A Hélène de Mecklembourg, A Madame Sand, A Madame Ida Dumas, A Louise d'Or, Reine, A J-y Colonna, A Madame Aguado, Erythréa* – en vers, ainsi que de nombreux sous-titres: *Adrienne, Héloïse, Delphine, Emerance)*. L'idéal féminin de Nerval a fait couler beaucoup d'encre et on n'a pas l'intention de revenir sur des choses connues. Essayons de voir en quelle mesure le problème peut être enrichi par l'examen du titre. T. Todorov (1971) à montré à

propos des nouvelles de James ayant comme titre un nom que le titre met l'accent précisément sur le personnage absent et essentiel. Rien de plus éternellement absent chez Nerval que la femme-mère, amante, épouse, soeur; rien de plus important dans la lutte contre un principe masculin hostile et rien de plus présent, mythiquement, dans in idéal féminin syncrétique, image d'Isis, fille du feu, à son tour[29]. Dans ce cas, le nom propre du titre peut être considéré comme une contre-valeur de la personne, un contre-pied de la perte, un moyen de récupération par la parole, car nommer c'est toujours faire exister. Nom propre encore parce qu'il possède cette valeur d'unicité, l'essence la moins généralisée, parce que le degré d'arbitrarité y diminue – il est, pour Barthes, "le prince des signifiants", particulièrement riche en connotations sociales et symboliques. Pour Nerval, cette non-arbitrarité du nom propre (v.supra) est fort subjective et réside plutôt dans la valeur sonore, dans un arrangement signifigatif des sons, voire des lettres, que dans la valeur symbolique dont une certaine convention culturelle les investit. Dans "Angélique", la connotation spirituelle – pureté (ange), innocence – n'entre pas en jeu, étant plutôt contredite par l'histoire, point innocente, de la jeune fille. Mais Angélique, au-delà d'une signification transparente et immédiate, devient une vraie fille de feu, d'abord peut-être par ce *I*, à valeur flamboyante, que toutes les autres possèdent. (Proust a déjà montré la valeur sonore du *I*, couleur de pourpe de "Sylvie"). Comme ses autres sœurs "de feu", Angélique finit en *e* muet, signe du nom féminin. Seule Isis est une exception, parce que déesse qui, par sa sonorité répétitive, acquiert un statut particulier, renvoyant à l'androgyne, au sexe non-déterminé, semblable à Osiris.

Le nom propre et sa sonorité, qu'il s'agisse des présences féminines qui peuplent son univers, du nom mythologique, du toponyme, jouent un rôle essentiel dans le langage nervalien. Toujours motivés par la logique de la mythologie personnelle, ils s'encadrent dans l'atmosphère du texte, qui les imprègne. Glanons quelques exemples dans *Angélique:* Delphine (Sixieme lettre) – "Je n'oublierai jamais ce nom" (I,193) – est une fille de l'eau, de la nature, fée, ondine, messagère d'un monde fantastique, mais également fille du feu par la présence du *i*,couleur de pourpre. Sylvain (Dixième lettre) qui lui sert de guide dans ses prérégrinations ("nom très commun dans cette province, – le féminin est le gracieux nom de Sylvie, – illustré par un bouquet de bois de Chantilly..." – I,215) est,

comme Sylvie, un fils de la forêt, "qui a toujours mené une vie assez sauvage, comme son nom" (I,1231) et un descendant" des rudes tribus des *Sylvanectes* qui formaient une branche redoutable des races celtiques" (I,206).

Même en prose, Nerval demeure poète et le nom propre, titre ou non, par l'intense activité anagrammatique qu'il entraîne dans son voisinage (Saussure), devient pour lui une source essentielle de poésie (les sonnets des *Chimères* sont, à ce titre, exemplaires). Nerval est très enclin au jeu sonore et très attentif aux "mots sous les mots", à la façon dont les mots s'incorporent les uns dans les autres. Ce qui l'intéresse c'est surtout de motiver le nom propre – il n'est sans doute pas sans importance qu'Aurélia et son avatar, Lorély, – (l o r e l i = l'Aurélie), englobe le mot *or*, élément essentiel, placé sous le signe du feu et répandu paragrammatiquement dans la substance sonore de bien des textes. Dans *Angélique*, il joue souvent avec la substance sonore des noms propres: le nom de Pontchartrain, homme politique et chancelier en 1709, renommé puisqu'il "se vengeait du ridicule par la terreur" (I,173), est décomposé à l'aide des vers du temps (C'est un *pont* de planches pourries,/ Un *char* traîné par les furies/ Dont le diable emporte le *train*". – I,170); Le Pileur est celui qui veut "piller" l'héritage de son frère; des noms de bibliothécaires ou de lecteurs (Ravenel, Carnaval) comprennent le nom de Nerval en anagramme. Il n'est donc pas impossible de supposer que le nom-titre d'Angélique renvoie à la fois aux autres filles du feu (an – Adrienne, jeune Anglaise = Octavie, li – Sylvie, Emilie, Corrilla et plus loin, Aurélia, Lorély), à l'auteur (gé – Gérard) et à l'abbé (que – Bucquoy) donc aux trois générateurs de récits.

Ce qui est sûr c'est que l'acte de titrer est essentiel pour Nerval. Seul le titre peut changer le statut d'un texte, peut l'unifier ou l'intégrer à un ensemble. Qu'il s'agisse du titre étiquette, emblème, ayant une fonction semblable à celle du blason et de l'écusson, ou du titre résumé cataphorique, le titre est pour plusieurs raisons, un important élément de cohérence à fonction structurante. Il est encore, et non en dernier lieu, une mise en abyme de l'ensemble (v.infra).

La combinatoire narrative. L'imagination nervalienne est, par excellence, capacité d'unir, mêler, combiner. Cette force combinatoire dé-

termine en égale mesure la configuration micro et macrostructurelle des textes. Mais "le roman rendra-t-il jamais l'effet des *combinaisons bizarres de la vie?*" (N.O. – I,80,s.n.) demande Nerval. Le problème de la création demeure le problème de l'adéquation de ces deux combinatoires, de la vie et de l'art.

Comme nous l'avons déjà signalé, pour qu'un texte soit reconnu en tant que tel, il doit tout d'abord s'imposer comme un tout cohérent. Michel Charolles (1978) établit quatre méta-règles de cohérence du texte: 1. *MR I de répétition* (éléments de récurrence); 2. *MR II de progression* (le développement du texte, l'apport sémantique constamment renouvelé); 3. *MR III de non-contradiction*; 4. *MR de relation* (les faits dénotés dans le monde représénté doivent être liés). Nous estimons que ces quatre règles peuvent se réduire à deux, en groupant MR I – MR IV et MR II – MR III, pour la raisons que: 1) les éléments répétés et les faits de récurrence impliquent nécessairement un certain type de relation et 2) la progression, le développement du texte est nécessairement non-contradictoire, soumis à une logique, malgré les apparences.

On tentera dans cette partie de l'analyse d'établir en quelle mesure le texte d'*Angélique* de Nerval répond à cette double exigence de cohérence; relation répétitive et progression non-contradictoire. Nous traiterons ces deux aspects, difficilement séparables d'ailleurs, en termes de *système anaphorique du récit* d'une part, et de *production de l'intérêt du récit*, d'autre part.

a) **Le récit anaphorique**. Les commentateurs de Nerval ont plus d'une fois mis en évidence l'importance de la musique dans l'œuvre nervalienne, qu'il s'agisse de l'intérêt pour les vieilles chansons folkloriques, dont il est l'un des premiers collectionneurs, ou bien du repérage de certains procédés musicaux dans ses textes mêmes. Toute l'œuvre de Nerval, et *Angélique* en particulier, est faite de discontinu, de retour circulaire par les mêmes points, de répétitions, de leitmotivs, d'une technique de l'arrangement et du contrepoint, ce qui, au niveau textuel, produit un fort effet de redondance, propre au discours musical. La musique est, par ailleurs, au niveau de la tiercéité, conçue par Nerval comme un facteur d'harmonie et de conciliation des éléments contraires. (v. infra).

La narratologie a déjà fait les rapprochements possibles entre les formes musicales et le récit, vu comme une "structure fuguée", dont les

séquences se déplacent en contrepoint (Barthes, 1966, 1970). Nerval semble avoir eu l'intuition de cette loi fondamentale du système du récit. Au milieu de la Dixième lettre d'*Angélique*, nous lisons:

> "De même qu'il est bon dans une *symphonie* même pastorale de faire *revenir de temps en temps le motif principal,* gracieux, tendre ou terrible, pour enfin le faire tonner au *finale* avec la tempête *graduée* de tous les instruments, je crois utile de vous parler *encore* de l'abbé de Bucquoy, *sans m'interrompre* dans la course que je fais en ce moment vers le chateau de ses pères, avec cette *intention* de *mise en scène exacte et* descriptive sans laquelle ses *aventures* n'auraient qu'un faible *intérêt.*
> *Le finale se recule encore,* et vous allez voir que c'est encore malgré moi..." (I, 220-221, s.n.).

Nous avons souligné dans cette citation les éléments qui pourraient former le lexique d'une possible théorie nervalienne du récit et qui répond, nous semble-t-il, à la double règle de cohérence textuelle, mentionnée ci-dessus.

L'anaphore[30] est donc dans la nature du récit comme un élément qui relève de la clôture d'une séquence et assure la lisibilité d'un énoncé. Elle peut se manifester au niveau des microstructures, ainsi que des séquences narratives, sous la forme des flash-backs, prévisions, anticipations, souvenirs, fixation de programmes, etc. qui sont des éléments privilégiés dans les textes de Nerval. Le système anaphorique d'un texte facilite le repérage d' une certaine isotopie, en fonction de laquelle s'articulent ses parties constitutives. Dans *Angélique,* le système anaphorique joue un rôle décisif dans l'harmonisation des "plans" du récit, selon ce que Lotman appelle "le principe de la jonction d'éléments hétérogènes" (1973, p.383) ou effet de montage (v.supra). On peut parler, chez Nerval, d'un système anaphorique intérieur à un seul texte ou qui relie plusieurs textes (*Angélique – Les Illuminés; Sylvie – Aurélia, Les Chimères – Les Autres Chimères).* La technique de la reprise et de l'itération se développe chez Nerval comme une conséquence directe de son écriture digressive qui l'oblige à orchestrer différents motifs et thèmes:

> "Malgré les digressions qui sont naturelles à ma façon d'écrire, – je n'abandonne jamais une idée – et quoi qu'on puisse penser, l'abbé de Bucquoy finira par se retrouver..." (I,1229).

Nerval n'est pas un narrateur froid, neutre, objectif; au contraire, il est impliqué dans le moindre détail et dans le moidre mouvement de son écriture, il se mêle jusqu'à la confusion à ses personnages – même les présences historiques ou mythologiques lui sont "sympathiques" ou non (I, 222). C'est ce qui fait que le réseau anaphorique soit surtout tissé par les interventions directes du narrateur dans le texte. Il ne s'agit pas seulement du fait qu'*Angélique* est un récit rédigé à la première personne, à forte teinte autobiographique, mais surtout des moments où il juge sa propre entreprise pour accentuer ou souligner le déroulement logique ou chronologique de son récit. On parle dans ce cas d'organisateurs du récit (Ph. Hamon), marques de l'énonciation jouant le rôle d'anaphores. Il semble que ce soit là un trait du récit déceptif et la marque d'un récit plutôt faible narrativement et qui a besoin d'être étayé. Selon Eikhenbaum, le ton personnel de l'auteur joue un grand rôle dans la structure et la composition de la nouvelle. Ce "ton" à fonction structurante est sans doute plus aisément perceptible dans le discours direct. Dans un récit subjectif, comme *Angélique*, le sujet, "cette combinaison de motif et de leurs motivations " (Eikhenbaum) cesse de jouer un rôle organisateur et c'est le ton qui prend la relève. Parmi d'autres éléments, la non – perturbation de ce registre tonal, avec les marques formelles qu'il imprime au texte, devient un facteur de cohérence et même un indicateur de genre – c'est avant tout le "ton"[31] du narrateur qui définit un discours ironique, réaliste, autobiographique, scientifique, fantastique, etc.

Au début de la sous-division *Interruption* (Cinquième lettre), Nerval écrit :

> "Je ne voudrais pas imiter ici le procédé des narrateurs de Constantinople ou des conteurs du Caire, qui, par un artifice vieux comme le monde, suspendent une narration à l'endroit le plus intéressant, afin que la foule revienne le lendemain au même café. L'histoire de l'abbé de Bucquoy existe; je finirai par la retrouver " (I, 186).

Nerval dénude ici la technique du suspense, propre au feuilleton. Il ne la pratique pas, du moins volontairement, puisque son feuilleton est, on l'a vu, "impur". Mais il y est en quelque sorte contraint, d'abord par les obstacles qui s'interposent toujours entre lui et le livre (feints peut-être), ensuite, et surtout par la structure dilatoire de tout récit. Le récit devient

ici un itinéraire initiatique, une quête de la vérité (métonymisée ici par le livre), déroulé par étapes dont l'attente devient une condition fondatrice. Cette vision du récit nous oblige à l'envisager du point de vue fonctionnel et herméneutique[32]. Ce système d'énigmes, leurres, (données et routes "bizarres" qui ne mènent nulle part), questions-réponses, échecs-victoires forme un réseau enveloppant le texte et qui, pour être maintenu, doit nécessairement être anaphorique. Cela touche déjà au problème de l'intérêt que le récit est tenu à produire, pour être reconnu comme tel.

b) **L'intérêt du récit**. "En 1851, je passais à Francfort" (I, 160) – c'est l'incipit d'*Angélique* qui énonce la linéarité, l'équilibre, l'état (malgré le verbe "passer") qui doit être brisé pour que le récit se déclenche. La première phrase fournit au lecteur des donnés suffisantes pour stimuler son attente: temps, espace, présence humaine (donnateur du récit – *je*) qui agit. Il est clair que quelque chose se passera d'autant plus que la trajectoire narrative est déjà tracée par le titre-résumé qui précède la phrase-seuil: *Voyage à la recherche d'un livre unique* – déplacement, quête (suppose une perte antérieure), vérité (livre), extraordinaire (unique) – tous ces éléments annoncent l'imprévu. Selon certains auteurs, tout le développement d'un récit se trouve dans la séquence d'ouverture. Pas pour Nerval, pour qui, "Tout est dans la fin" (*Sur un carnet* I, 428). Ce qui est sûr c'est qu'on peut s'attendre au cours du voyage (matériel et symbolique) à une série de transformations ayant comme résultat des jonctions (positives ou négatives, conjonctions ou disjonctions) du (des) sujet(s) avec l'(les) objet(s) – tout va converger vers l'équilibre détruit.[33]

Afin de percevoir la progression qui unit début et fin, il serait légitime d'étudier les débuts des lettres qui, comme les débuts des chapitres romanesques, devraient être soit consécutifs, soit anaphoriques. Mais les vrais débuts intérieurs ne coïncident pas dans *Angélique* avec les divisions formelles. Les incipit des textes enchâssés se perdent dans le continuum textuel. Le début de l'histoire principale ("Angélique de Longueval était fille d'un des plus grands seigneurs de Picardie" – I, 180) passe presque inaperçu au milieu de la quatrième lettre. Encore une fois, le décalage antre le paraître du texte et l'être des articulations logiques est déroutant, trompeur, ambigu.

Nerval semble non seulement conscient, mais presque obsédé par l'idée de l'*intérêt* que son récit doit déclencher et il le répète sans cesse: "le récit des évasions de l'abbé de Bucquoy était plein d'*intérêt*" (I,161, s.n.) (L'*intérêt* était déjà contenu dans les titres reproduits avec exactitude – v. supra); "il n'était pas sans *intérêt* de posséder ce livre" (I,177, s.n.); "Pardon de ces minces détails, mais cela peut *intéresser* tout le monde" (I, 187, s.n.); "cette intention de mise en scène exacte et descriptive sans laquelle ses aventures n'auraient qu'un faible *intérêt*" (I, 221, s.n.). Ce soucis d'intérêt introduit subrepticement le lecteur dans le récit. Car pour qui l'histoire doit-elle être intéressante, sinon, pour le lecteur? La position de Nerval devient évidemment ambiguë. Il se pose lui-même en lecteur qui cherche de l'intérêt dans les documents qu'il étudie, mais il est en même temps narrateur, ou plutôt l'un des narrateurs, quand il ne cède pas la parole à *Angélique* ou au moine Célestin. Dans ce cas, il devient une sorte de médiateur entre lès lecteurs (extérieurs) et les rédacteurs – narrateurs des documents cités. Il ne fait que lire avec ses lecteurs et ne se prévaut que d'une "analyse" exacte et scientifique, si possible. Il ne peut pas faire comme Walter Scott, "un romancier", "mettre en scène les faits" (I, 173), "puisqu'il nous est défendu de faire un *roman* historique" (I, 195). Il insiste sur le fait qu'il n'invente rien et "tremble" et "frémit" en pensant que ce qu'il écrit pourrait être pris pour un roman (v. infra).

Angélique n'est pas un roman, mais il y a du *romanesque* et plusieurs romans possibles dans l'espace du texte. Fuyant le roman, l'auteur se trouve dans l'impossibilité de pratiquer une technique romanesque. Il ne peut que l'exhiber ce qui imprime à son texte des distorsions qui le déplacent vers un genre hybride, ironique et métafictionnel. Perte inestimable car, théoriquement, il sait parfaitement doser l'information et spéculer l'attente du lecteur, il joue habilement sur l'effet du retard et du changement de perspective: "Je puis encore vous donner un avant-goût de l'intérêt de cette histoire" (I, 221) mais "Je m'arrête de peur de déflorer le sujet" (I, 222). Il sait encore que l'attente ne doit pas être trop prolongée car "les lecteurs doivent être déjà fatigués" (I, 239). Il sait agrémenter son histoire d'épithètes qui excitent le goût du sensationnel et de l'extraordinaire: "terribles mots", "pages terribles", "ce qui font sans doute "frémir". L'auteur est perpétuellement poursuivi par un sentiment de responsabilité envers ses lecteurs.

Qu'est-ce qui donne pourtant la logique et la cohérence au texte, dans tout cet amas d'interventions, de commentaires, de digressions, de souvenirs, de citations ? On a pu voir que le texte est morcelé, fragmenté, formellement et sémantiquement, que les pistes s'embrouillent, les plans interfèrent, plusieurs récits naissent, se côtoient sans aboutir à une fin. Le morcellement, cette juxtaposition d'unités hétérogènes surgit lorsque le texte est envisagé dans son ordre successif et syntagmatique. Le point de vue paradigmatique mettra en lumière une structure stratifiée, formée de plusieurs récits parallèles et concomitants, situés à différents niveaux qui entretiennent entre eux des rapports. Les textes insérés dans *Angélique* (v. diagramme) et le mécanisme d'insertion dans le récit-cadre entraînent un jeu complexe de relations entre textes citants et textes cités (on peut rencontrer des citations de second degré, citation à l'intérieur d'une autre citation), tout un protocole d'embrayage d'un texte par rapport à l'autre. Parmi les procédés les plus simples, il faut mentionner les interventions directes de l'auteur qui présente, commence un fragment étranger ou cesse de s'en occuper en avertissant son lecteur: "L'action représente une de ces terribles scènes de famille qui se passent au chevet des morts" (I, 171); "Il n'est plus ensuite question de cette histoire" (I, 173); "Je vous adresse tout ce que j'ai recueilli sur elle" (*Angélique*) (I, 180); "Voici la lettre du premier amoureux de mademoiselle Angélique de Longueval" (I, 181); "Revenons à Angélique de Longueval" (I, 197); "Le manuscrit que les Archives nationales conservent écrit de la main d'Angélique s'arrête là" (I, 211); "Je n'en veux pour preuve qu'une anecdote qui m'a été racontée par un bibliophile fort connu, et dont un autre bibliophile a été le héros" (I, 217); "ne parlons plus de ces moines rouges" (I, 232), etc. Ces phrases démarcatives sont souvent accompagnées de brefs commentaires sur le style (le manuscrit du moine céléstin n'a "point la même grâce" – I,211 – que celui d'Angélique, sa cousine), sur l'aspect de l'écriture, sur la couleur du papier et même de l'encre.

Mais Nerval ne peut s'empêcher d'être conteur – la posture d'analyste froid ne lui suffit pas et, comme malgré lui, il s'implique à l'histoire, sa voix se mêle inextricablement à celle des narrateurs seconds, parfois même à l'intérieur d'une seule phrase, par un passage sans transition du discours direct au discours indirect et le contraire.

La même circulation des voix s'instaure lorsqu'on cite le moine célestin ou lorsqu'on reproduit en discours transposé les différentes anecdotes racontées à Nerval par les bibliophiles. Dans cette alternance des voix il y en a toujours une qui subordonne les autres et pour établir cette priorité, les formules attributives du type "dit-elle", "ajoute-t-elle", jouent un rôle essentiel. La formule attributive permet de définir la position d'un texte par rapport à sa propre lisibilité et à sa propre nature et fait ressortir la condition paradoxale de l'écriture narrative. Nul besoin de ce type de formules dans le discours dramatique. Sa présence dans le récit devient une marque de la faiblesse fondamentale de la narration: quelle que soit la diversité des voix mise en œuvre, c'est toujours la même voix qui narre, il y a toujours un décalage entre le faire et le dire. Ce qui intéresse surtout dans l'écriture nervalienne c'est sa tendance à exploiter au maximum cette capacité du langage de toujours se retourner sur lui-même dans un mouvement auto-réflexif, qu'il s'agisse de la citation, du nom propre ou des interventions à fonction méta-linguistiques.

Cette capacité auto-réflexive joue à différents niveaux et elle devient un important facteur de cohérence textuelle au moment où elle détermine l'ajustement des différents plans du récit. Nerval semble être bien conscient de cette force spéculaire intrinsèque au langage, à la littérature, en général. Toute son œuvre est faite d'un subtil jeu de miroirs qui confère la cohésion à cet univers voué autrement à l'éparpillement. Dans son "étude" sur Restif de la Bretonne, intégrée dans *Les Illuminés*, Nerval écrit:

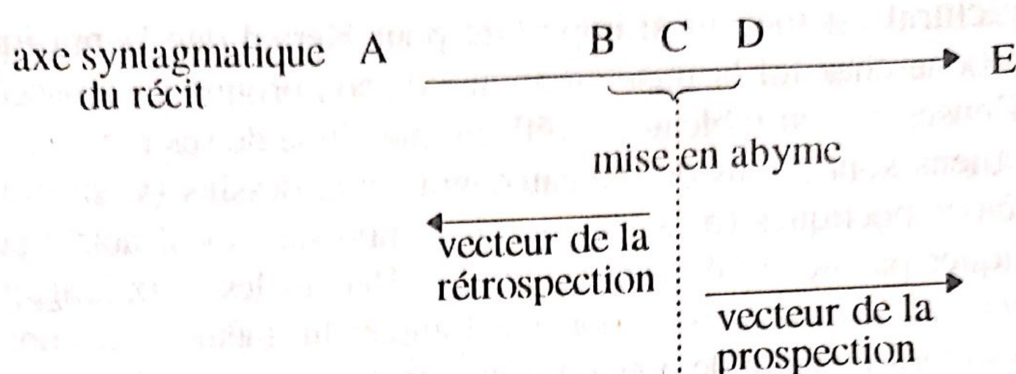
> "L'intérêt des mémoires, des confessions, des autobiographies, des voyages même, tient à ce que la vie de chaque homme devient ainsi un miroir où chacun peut s'étudier, dans une partie du moins de ses qualités ou de ses défauts" (II, 1090).

L'analogie sonore *mémoires-miroir* n'est peut-être pas dépourvue d'importance pour l'auteur d'*Angélique* (nous y avons vu le double sens du mot "réflexions").

La forme la plus complexe de cette réflexion du texte par lui-même est le procédé de la *mise en abyme*[34]. Dans le texte d'*Angélique* les éléments en sont nombreux, à partir du titre (v. supra) et des préoccupations héraldiques de l'auteur, le déchiffrement du blason et de l'écusson.

L'élément pictural est tout aussi important pour Nerval que la musique, ce qui rapproche chez lui la mise en abyme de son origine – ce procédé par lequel l'ensemble du tableau est réfléchi par l'une de ses parties. Les textes nervaliens sont pleins de tableaux, gravures, dessins (v. supra) et bien des thèmes poétiques (ne serait-ce que le fameux "soleil noir") peuvent s'expliquer par des références picturales. Parfois les deux langages, verbal et pictural, sont mis en rapport par l'auteur lui-même et ce contact des deux systèmes projette de nouvelles lumières sur l'ensemble du texte. A la fin d'*Angélique*, le titre du livre trouvé, *L'Histoire du sieur abbé comte de Bucquoy*, etc., est complété par une gravure "représentant la Bastille, avec ce titre au-dessus: *L'Enfer des vivants*, et cette citation: *Facilis descensus Averni*". (I, 240) On peut affirmer que nous avons affaire ici à une mise en abyme rétrospective – l'assimilation de la Bastille, où le comte a passé une partie de sa vie, à l'enfer nous oblige à lire sa vie comme une "descente aux enfers" (mythe et thème nervalien pae excellence). Mais les pérégrinations et les malheurs d'*Angélique* équivalent également à une descente aux enfers, ainsi que le "voyage à la recherche d'un livre unique" (titre initial = mise en abyme prospective) que le narrateur entreprend ("la route se prolongeait *comme le diable*" – I, 231). On peut donc constater, à propos de cet exemple, que l'une des fonctions du segment textuel (ici final) qui met en abyme le reste est de réunir les différents axes du récit apparemment divergents, en révélant la logique profonde de l'ensemble narratif dans sa totalité.

Les rapports instaurés entre texte enchâssant-textes enchâssés citant-cités, débouchent souvent sur une mise en abyme; c'est dans la plupart des cas la situation des textes insérés dans *Angélique*. Arrêtons-nous sur le plus important et le plus étendu – l'histoire d'Angélique de Longueval. Si l'on considère l'histoire dans son ensemble (prise en charge par trois narrateurs différents dont les voix s'entremêlent: Nerval, Angélique, le moine célestin), on observe facilement qu'elle occupe la partie médiane du texte. Cette position est évidente dans le diagramme thématique du texte) établi par Jean Richer (1963, p.294) (v. fin de l'analyse) – elle est précédée et suivie par les trois lettres, de chaque côté. Cette position lui confère le statut de pivot du texte, de charnière entre un déjà et un pas encore, par la mise en abyme rétro-prospective qui combine les vecteurs de la rétrospection et de la prospection, selon le schéma proposé par L. Dällenbach (1977, p.90):



La segmentation du texte de Nerval, selon ce schéma, donne un triptyque symétrique[35]: AB = 3 lettres, 1-3; DE = 3 lettres, 10-12; BD = 6 lettres, 4-9 – histoire d'Angélique. On peut observer que le nombre de lettres occupées par l'histoire d'Angélique (6) est le double du nombre des lettres (3) de chacune des parties encadrantes. Le segment AB est plutôt descendant, négatif, il accumule les signes déceptifs, finis par la mort, l'échec ou la perte: *Affaire Le Pileur, La Sonnette enchantée, Le Canari*; la quête du livre semble elle aussi poursuivie par la fatalité. Le segment DE, au contraire, accumule les indices de la victoire – les données plus précises sur le livre rare vont conduire logiquement à son acquisition. Les "anecdotes" insérées, surtout celles des bibliophiles, portent sur des livres rares, prisés et sauvés ("*Perceforest*, – édition du seizième siècle, reliure en parchemin, de Gaume." (I,218); "un Anacréon *in-seize*, édition lyonnaise du seizième siècle, augmentés des poésies de Bion, de Moschus et de Sapho" dont le bibliophile "était devenu amoureux" I,234). L'articulation de ces deux mouvements imprime à l'ensemble ce caractère dysphorico-euphorique dont on a déjà parlé. L'histoire d'Angélique reflète en miroir, donc inversé, ce double mouvement: d'abord victorieuse, euphorique car la fuite avec La Corbinière représente une libération de la tutelle familiale, une réalisation de l'amour et du bonheur, ensuite déceptive, par la destruction de cet amour, la pauvreté et, de la part du narrateur, par l'absence de renseignements qui lui permettent d'achever l'histoire.

L'histoire d'Angélique est encore une mise en abyme de l'ensemble, du point de vue thématique. Dans ce cas, on assiste à un couplage ou jumelage d'activités portant sur un objet similaire. Un rapport homologique s'instaure entre la relation 1 du narrateur N (du récit-cadre) à son récit R et la relation 2 du personnage-narrateur n (Angélique) à son récit r. Nous avons déjà signalé que le narrateur, Angélique et l'abbé suivent une tra-

jectoire semblable, se lançant tous dans une quête désespérée de quelque chose qui pourrait être assimilé à la vérité, à l'identité.

L'espace metteur en abyme peut s'intégrer à un texte sous la forme d'un bloc unique, soit en morcelant le cadre par l'alternance avec le récit de base et avec ses autres thèmes. C'est le cas de l'histoire d'Angélique, situation bien évidente sur le diagramme de Jean Richer. Conformément aux classements très efficaces de L. Dällenbach (1977, p.71), on peut qualifier l'histoire d'Angélique de méta-récit réflexif, ayant la quadruple propriété de: 1) réfléchir le récit; 2) le couper; 3) interrompre la diégèse; 4) introduire dans le discours un facteur de diversification (par l'insertion de l'écrit – les manuscrits trouvés dans un discours oral, celui de l'auteur, feint d'ailleurs, parce que donné sous forme de lettre; par l'alternance, à l'intérieur de l'histoire enchâssée, entre un récit à la première personne, celui d'Angélique, et un autre à la troisième, fait par l'auteur, à son tour première personne au niveau du récit enchâssant – v. ci-dessus, citation donnée à la page 197. Vu ce complexe jeu de miroirs, le procédé de la mise en abyme devient l'un des principaux éléments ordonnateurs, capables de neutraliser le décousu apparent.

3. La conformité au genre

Après avoir essayé de percevoir ce qui, dans *Angélique* de Nerval, détruit et construit concomitamment le texte, processus mis à nu par l'auteur lui-même, il est légitime de nous demander quel type de texte est *Angélique*. On a évité tout le long de cette discussion de le qualifier autrement que texte. Certains commentateurs et Nerval lui-même l'appellent nouvelle, comme les autres textes qui forment le volume des *Filles du feu*, mais on n'est pas trop convaincu de la justesse du terme. C'est que le problème de l'encadrement des textes nervaliens dans un genre est extrêmement délicat. Il le devient encore plus, projeté sur la toile de fond des débats théoriques assez vifs autour de la notion de genre (v. supra, ch.I).

Il y a dans *Angélique*, qui se donne comme forme épistolaire, un peu de tout: du romanesque sans roman, des pages de prose poétique, de l'autobiographique, du récit fantastique (*La Sonnette enchantée*), du policier, du macabre (*Affaire Le Pileur*), des éléments de conte populaire, du roman picaresque, de la parodie. Tout cela tisse autour d'*Angélique*

un réseau intertextuel trop épais pour pouvoir le définir par la référence à un éventuel texte modèle. Ce qui ressort avec évidence c'est que nous avons affaire à un texte bâtard à plusieurs points de vue. Si l'on s'attache à ce qui dans le texte se maintient avec constance du début jusqu'à la fin, à savoir l'autoréférence, pourrait-on lui accorder l'épithète de réaliste, si l'on est d'accord avec M. Charles (1977) que "si j'écris que j'écris, mon écriture est réaliste ?" Mais "réalisme" est tout aussi ambigu que "genre" et, pour Nerval, il l'est encore plus. Ce qui nous semble plus sûr c'est que "écrire que j'écris" doit nécessairement être un récit, car l'écriture, faire un livre est toujours une aventure et les aventures se racontent. Le problème c'est de voir comment et de quelle perspective.

L'étude des "genres" littéraires doit être envisagée aussi, et peut-être d'abord, comme un problème de lecture. Détecter un genre c'est pour le lecteur une question d'habitude, d'attente programmée. "La perception du texte est toujours un combat entre l'auditeur et l'auteur", affirme Lotman (1973, p.359). Pour définir un genre, ou plutôt un modèle, il est dangereux de négliger le rapport entre la structure réelle de l'œuvre et la structure attendue par l'auteur. De ce point de vue, les œuvres de Nerval n'ont cessé de représenter un élément de surprise et de différence, excédant toujours l'étiquette qu'on leur a collée.

Les textes englobant d'autres textes s'imposent toujours comme des structures bi- ou multigénériques – les textes insérés dans *Angélique* appartiennent à des classes différentes. Peut-on alors, dans ce cas, parler d'un nouveau "genre" qui aurait comme trait définitoire la transgression de tous les autres et leur union dans un espace nouveau? On franchit de la sorte le seuil d'une littérature subversive, anticonventionnelle, qui se conteste de son intérieur, qui se dit autre chose qu'elle ne l'est en réalité. On a pu nommer cet espace, la "métafiction". On se rapproche du mode de discours ironique et parodique (les références de Nerval à Sterne et Diderot sont éloquentes) où le sérieux et le non sérieux se heurtent, où, sous l'apparente confusion, se déploie un univers ludique dans lequel les contradictions s'abolissent et tout devient possible. L'œuvre ironique est une constante recherche de l'équilibre. On a pu qualifier *Angélique* d'anti-récit, de sotie, au sens gidien du terme (Jean, 1974). *Angélique* devient une mise en cause des structures habituelles du récit, de la nature même de l'œuvre littéraire. Encadrer le texte signifierait en altérer la nature. Il suffit de le libérer de certains préjugés.

Diagramme thématique d'*Angélique* de Nerval, proposé par Jean Richer, *Nerval, Expérience et création*, Hachette, 1963, p.294.

Lettres	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Thèmes	1	1	1	1						1		1
		2			2	2	2	2		2	2	2
Angélique:				3	3	3	3	3	3			
Les lieux:				4	4	4				4	4	4
	5					5	5	5	5			
										6	6	

Le concerto: 1. Prélude 2. Histoire 3. Dernier "mouvement" d'Angélique

1. Bibliothèques, bibliophiles et bibliophilie.
2. Le passé de la France, spécialement les origines du peuple français, les XVIIe et XVIIIe siècles, les légendes et les chants populaires.
3. Angélique de Longueval, sa vie romanesque.
4. Le "Pays d'Angélique", c'est-à-dire un territoire assez vaste qui (...). Deux motifs secondaires sont en liaison à la fois avec l'histoire d'Angélique et l'abbaye de Châalis:
5. L'Italie et l'Autriche. Les Médicis et la famille d'Este.
6. Le souvenir de J. J. Rousseau (Evoqué surtout à propos d'Ermenonville).

(V. aussi tableau page 188)

Il nous reste quelques mots à dire sur *Les Illuminés*. Les pages précédentes ont fourni quelques-unes des raisons pour lesquelles ces textes ont été intégrés dans la catégorie de la secondéité. D'abord, l'avons-nous dit, ce type de discours est le lieu de confrontation de deux hypostases du moi ainsi que, du point de vue de la dynamique textuelle, l'espace privilégié de l'intertexte. Ces deux exigences sont pleinement remplies par les textes envisagés jusqu'ici – et nous espérons l'avoir démontré du moins partiellement. Quant aux *Illuminés*, dès le début il (le texte) se donne comme un livre placé sous le signe d'autres livres – "la masse énorme de livres entassés et oubliés au grenier" (II,937, *La bibliothèque de mon oncle*). En un certain sens, cette suite de "portraits littéraires" est l'histoire d'une lecture, le résultat d'une lecture et une réfléxion sur cette lecture-écriture – la préface (*La bibliothèque de mon oncle*) s'achève sur cette question: "Que devrait-on faire avant d'écrire ?" Et c'est encore, ou plutôt, une libération de la lecture par l'écriture:

Diagramme quantitatif des unités structurelles d'*Angélique* de Nerval

No. de la lettre	No. des pages	No.des div. du sous-titre	No. des textes insérés	No. des intertitres	No. des blancs typ.
L 1	6½	7	0	0	0
L 2	7½	4	1 (titré) → *	1 (Un drame domestique – Affaire Le Pileur)	5
L 3	5	3	2 (titrés)	2 (La Sonnette enchantée, Le Canari)	6
L 4	7	4	3 (1 non-titré: lettre de l'amoureux d'Ang.; 2 titrés: chanson pop.; manuscrit d'Ang. →)	1 (Histoire de la grand' tante de l'abbé de Bucquoy)	3
L 5	4	0	0 – 1 (ambiguïté)	1 (Interruption)	2
L 6	5	5	2 (1 non-titré: chanson pop.; 1 titré: Délphine →)	2 (Les jeunes filles, Delphine)	3
L 7	11	3	2 (non-titrés: chansons pop.; ms. d'Ang., textes non-autonomes)**	0	10
L 8	6	4	1 (non-titré: ms. d'Ang., non-autonomes)	0	3
L 9	3	5	2 (1 non-titré: ms. du moine; 1 titré: lettre d'Ang. au moine)	1 (Lettre qu'elle écrit au Célestin son cousin, quatre ans après son retour, de Nivilliers)	6
L 10	10½	4	5 (non-titrés: ms. d'Ang. ; lettre d'un lecteur à Nerval; art. de bibliogr.; anecdote du bibliophile; titre de livre)	2 (Correspondance; 1 à quatre sous-divisions)	13
L 11	7½	6	0 (sauf citations non-autonomes de chansons pop. et idylles)	0	6
L 12	8	5	1 (non-titré: notes d'écusson = clausule)	1 (Réflexions)	3 (limites des 3 appendices)

* les flèches indiquent l'identité du titre du texte inséré et de l'inter-titre;

** textes non-autonomes sont considérés ceux qu'on ne peut pas détacher de l'ensemble et dont la substance est répandue dans celle du texte-cadre, dans une permanent enchevêtrement avec le discours de l'auteur.

> "j'ai tout jeune absorbé beaucoup de cette nourriture indigeste ou malsaine pour l'âme; et plus tard même, mon jugement a eu à se défendre contre ces impressions primitives. Peut-être valait-il mieux n'y plus penser: mais il est bon, je crois, de se libérer de ce qui charge et qui embarrasse l'esprit". (II,937-938)

Et qu'est-ce qu'une lecture véritable au fond sinon une quête de soi à travers le discours d'un autre? Apparemment, *Les Illuminés* sont des "études" concernant la vie et l'œuvre de "certains *excentriques* de la philosophie" (I, 937). Nerval invoque la science du naturaliste, du paléographe et de l'archéologue. C'est d'ailleurs à cause de cette apparence et d'une mauvaise compréhension de son discours que Nerval a pu être qualifié, à propos des *Illuminés*, de "critique littéraire". Or, il n'en est rien. On s'est mis d'accord pour reconnaître dans ce livre assez étrange, dans ces "biographies" de philosophes du XVIIIe, des autobiographies déguisées, de fausses autobiographies où le *je* racontant se confond avec le *il* raconté. En effet, chacun des personnages auxquels il s'attache pourrait être considéré comme un avatar de lui-même et tous les renseignements qu'il fournit sur eux, qu'il s'agisse de détails biographiques, souvenirs ou bien de convictions religieuses ou systèmes philosophiques, s'inscrivent parfaitement sur les coordonnées fondamentales de l'œuvre nervalienne dans son ensemble. J. Richer (1963, p.401) va jusqu'à affirmer qu'avec des fragments de diverses pages dans les auteurs lus par Nerval on pourrait fabriquer une sorte de "pseudo-Aurélia". On se trouve devant un cas typique de biographie moyen d'expression, définie par André Maurois comme étant "celle dont le sujet a été choisi par l'auteur pour répondre à un besoin secret de sa nature". (1928, p.111). Cette démarche traduit le caractère essentiellement dialogique, polyphonique même de sa personnalité qui se dissocie en plusieurs plans pour se recomposer ensuite, qui se retrouve dans les autres car les six "illuminés" sont autant d'hypostases de Nerval.

D'autre part, les liens qui unissent le substance des *Illuminés* à celle des *Filles du feu* – prototype du discours secondaire nervalien – sont plus qu'évidents. Ils sont explicites, tels qu'ils se manifestent dans *Angélique*, dont la clausule renvoie à l'"étude" consacrée à l'abbé de Bucquoy dans *Les Illuminés*; la onzième lettre est partiellement consacrée aux Illuminés et à leurs rendez-vous dans le château d'Ermenonville, quelques années

avant la Révolution. Ces liens sont, le plus souvent, implicites se manifestant par l'identité des motifs, la similitude de la substance discursive située au même registre. Le texte où cette parenté se manifeste avec plus de force est *Les Confidences de Nicolas* (Restif de la Bretonne) – homologue et substitut de Nerval à beaucoup d'égards. Comparons, à titre d'exemple, ce fragment des *Illuminés*:

> "En ce moment, le sourire gracieux de la jeune femme vint rappeler à Nicolas un souvenir évanoui. Cette femme, il l'avait vue autrefois, mais non pas telle qu'elle lui apparaissait maintenant; son visage se trouvait à demi noyée dans une de ces impressions vagues de l'enfance qui reviennent par instants comme le souvenir d'un rêve" (CN,II,1029)

aux souvenirs "à demi rêvés" de *Sylvie* et d'*Angélique*; ou bien "Son [de Nicolas] amour platonique pour Jeannette, son amour sensuel pour Mme Parangon" (I, 1035) aux "deux moitiés d'un seul amour" dans *Sylvie*: Adrienne, "l'idéal sublime" et Sylvie, "la douce réalité". Les similitudes de détails vont très loin, jusqu'à des effets d'échos, dus à des noms propres ou titres similaires. A lire les deux textes de cette perspective, il est difficile de ne pas voir dans Restif l'un des modèles de Nerval, le plus chéri, peut-être.[36] On pourrait dire à ce propos que les six illuminés lui sont tous en quelque sorte des modèles et ces biographies – des projections idéales de sa personne, des images de son Sur-moi. Nerval leur attribue ses propres réflexions et souvenirs ou, au contraire, il s'approprie leurs idées de sorte que les frontières entre la personnalité du biographe et celle de ses sujets s'effacent insensiblement. La notion de "distance" (l'attitude du locuteur face à son énoncé) devient par là très ambiguë. Celle-ci tend vers zéro si le sujet prend totalement en charge l'énoncé lorsque le *je* de l'énoncé et le *je* de l'énonciation s'identifient parfaitement (discours autobiographique); la distance est maximale quand le sujet considère son énoncé "comme partie d'un monde distinct de lui-même" - narration historique (Maingueneau, 1976, p.119). La situation est ambiguë et assez indécidable dans *Les Illuminés* par le fait que la distance est à la fois zéro et maximale – le *il* de l'énoncé, étant un substitut du *je*, une autre hypostase du *je*, il est identifiable au *je* de l'énonciation. Si l'on empruntait un procédé genettien[37], on pourrait dire que l'essence des *Il-*

luminés est résumable dans (ou est une expansion de) la phrase: "Je suis à la fois et tour à tour Raoul Spifame, l'abbé de Bucquoy, Restif de la Bretonne, Jacques Cazotte, Cagliostro et Quintus Aucler dont je raconte la vie – par là donc je me raconte." Cela concorde parfaitement avec le caractère essentiellement autobiographique de l'œuvre nervalienne dans son ensemble – quoi qu'il raconte, Nerval parle de lui-même ("N'est-on pas aussi, sans le vouloir, le sujet de biographies directes ou déguisées ?" PS – I, 139). Il s'agit sans doute d'une loi du discours littéraire en général; seulement cette personnalisation est plus patente dans l'œuvre nervalienne, très marquée, à tout bout de champ, par le pacte autobiographique. (v. Ph. Lejeune, 1971, 1973). Cette identification avec ses personnages-sujets peut être prise dans son cas, même dans une acception concrète, vu sa croyance à la métempsychose:

> "ne pouvant trouver les preuves de l'existence matérielle de mon héros, j'ai cru tout à coup à la transmigration des âmes non moins fermement que Pythagore ou Pierre Leroux. *Le dix-huitième siècle même, où je m'imaginais avoir vécu*, était plein de ces illusions." (I,151, s.n.)

Du point de vue de la structuration textuelle proprement dite, on constate la même technique de montage et d'assemblage de plans que dans le récit de souvenir. Les plans ici sont représentés par le discours du biographe Nerval et le discours du personnage, greffé sur le premier par l'intermédiaire de longues citations qui peuvent occuper quelques pages même. Parfois, les deux voix s'entremêlent selon la technique déjà si gnalée à propos d'*Angélique*.

Les Illuminés illustre encore les traits de la secondéité par le fait que les autoportraits idéals que l'auteur trouve dans l'image des autres connotent l'absence – idée centrale de la secondéité: il s'agit de la conscience de l'absence de certaines composantes de la personnalité que le biographe emprunte à ses sujets. D'autre part, le livre annonce la présence et les certitudes de la tiercéité – les théories des philosophes excentriques dont il s'occupe, citées ou rapportés en discours indirect, peuvent être lues comme une préface ou un préambule aux œuvres tertiaires ayant leur point de concentration maximum dans *Aurélia* et *Les Chimères*. Ces deux formes de manifestation de la tiercéité – théorique, décrite dans *Les*

Illuminés et "pratique", agissante, recréée par les moyens spécifiques du discours littéraire dans *Aurélia*, *Les Chimères* et les ébauches romanesques – confirment l'idée de la pluralité d'interprétants d'un même signe, idée dont nous avons fait (v. supra) l'un des fondements de notre démonstration. Nous tâcherons de tracer dans le dernier volet de notre exposé les coordonnées de la littérature de la tiercéité, organisée – sémantiquement et formellement – par l'esprit de système et le principe d'harmonie.

CHAPITRE IV

LA COMMUNICATION GÉNÉRALE OU LE LANGAGE MAGIQUE

La Tiercéité

"tendance primordiale du savoir, la tendance à découvrir l'image voilée de Saïs pour contempler la vérité nue et sans voile renouvelle sans trêve son impulsion. Devant le regard philosophique qui veut saisir le monde comme unité absolue, la multiplicité des symboles doit finalement se dissoudre comme toute multiplicité, et la réalité dernière, la réalité même de l'être en soi devenir visible."

Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*

"L'alphabet magique, l'hiéroglyphe mystérieux ne nous arrivent qu'incomplets et faussés soit par le temps, soit par ceux-là mêmes qui ont intérêt à notre ignorance; retrouvons la lettre perdue ou le signe effacé, recomposons la gamme dissonante, et nous prendrons force dans le monde des esprits."

Gérard de Nerval, *Aurélia*

Tout processus de connaissance, tout système philosophique, tout effort spirituel tend, sous une forme ou une autre, à saisir la vérité manifestée comme un tout – un tout unique et indivis, capable de dominer et de neutraliser la diversité multiforme des phénomènes. Le but de toute entreprise humaine c'est de mettre de l'ordre dans le chaos des apparences et d'y trouver un sens. Et le système, une fois construit, suffit-il à son créateur? Que se trouve-t-il au-delà des doutes et des épreuves; au-

delà des questions? Car le système en soi n'est pas toujours une réponse. Pour Nerval tout au plus qui s'exclame amèrement: "Philosophie! ta lumière, comme celle des enfers de Milton, ne sert qu'à rendre les ténèbres visibles." (PV, I, 431) Après avoir frôlé le monde dans tous les sens, après l'avoir vu et perçu, après s'être confronté à soi-même et aux autres, il lui faut des certitudes et des vérités définitives. Celles-ci ont mûri durant ce trajet car, tel que le précise Cassirer, après Goethe, toute vision tourne en contemplation, toute contemplation en réflexion, toute réflexion en synthèse, si bien qu'à chaque regard attentif sur le monde nous théorisons déjà (Cassirer, 1972, p. 28). Nerval se rend compte de ce processus seulement à la fin du parcours lorsque, arrivé à un point d'équilibre, il commence à percevoir des sens et des harmonies inconnus jusqu'alors:

> "Comment, me disais-je, ai-je pu exister si longtemps hors de la nature et sans m'identifier à elle? Tout vit, tout agit, tout se correspond; les rayons magnétiques émanés de moi-même ou des autres traversent sans obstacle la chaîne infinie des choses créées; c'est un réseau transparent qui couvre le monde, et dont les fils déliés se communiquent de proche en proche aux planètes et aux étoiles." (A, I,403)

Toute la partie de l'œuvre nervalienne que nous avons située au niveau de la tiercéité est orientée dans cette unique direction: parfaire l'identification avec le monde, l'intégration à l'harmonie universelle. Et ce n'est pas par hasard s'il s'agit, selon l'unanimité de l'exégèse nervaliene, des œuvres majeures. *Certitudes, type, synthèse, système, harmonie, loi, symbole, sens, signification, général, logique* ne sont pas seulement de véritables vocables obsédants dans les textes de cette catégorie mais ce sont encore les termes qui pourraient définir le mieux la nature de ces textes ainsi que la constellation thématique et l'arsenal de procédés qui leur sont propres. Nous reconnaissons par ailleurs dans l'énumération ci-dessus les éléments essentiels qui définissent la tiercéité selon Peirce: les phanérons de la tiercéité sont de l'ordre de la raison,du général et de la loi ce qui permet une vision prédictive du futur; les signes propres à la tiercéité sont des symboles (ou légisignes, ou types) dont le fondement est une loi, une règle, une convention ou une habitude (2.292-2.302, pp.161-166); le troisième univers est pour Peirce (comme pour Nerval) l'univers du "co-être de tout ce qui est" (p.52) régi par le prin-

cipe, de la continuité ou du synéchisme – il présuppose, cela va de soi, la priméité et la secondéité.

Le discours tertiaire nervalien est celui d'une épaisseur de sens en même temps réjouissante et difficile à dominer car il est, comme nous l'avons déjà précisé, le résultat de tout ce que la trajectoire ascendante de l'entreprise créatrice a entraîné dans son mouvement circulaire. Ce n'est pas une victoire facile que celle de la tiercéité (nous l'avons nommée ailleurs, "conquête de la présence"). Le principal obstacle qui se dresse devant l'auteur d'*Aurélia* est justement la difficulté de "définir", donc de généraliser, ce qu'il avait "indiqué" ou "représenté" antérieurement (discours primaire et secondaire):

> "Mais, selon ma pensée,les événements terrestres étaient liés à ceux du monde invisible. C'est un de ces rapports étranges dont je ne me rends pas compte moi-même et qu'*il est plus aisé d'indiquer que de définir ...*" (A, I, 385, s.n.)

La difficulté c'est encore de se dépasser soi-même, de se détacher plutôt de soi-même (chose extrêmement ardue pour un auteur comme Nerval si "engagé" subjectivement dans sa création) afin d'atteindre le "synchronisme" universel dont il parle dans la préface à sa traduction de *Faust*. Ce serait le sommet d'où "un seul coup d'œil" pourrait embrasser la totalité des choses, réunir le passé et l'avenir. On pourrait définir le problème en termes psychanalytiques en disant que le discours secondaire c'est l'étape de la confrontation du moi avec l'inconscient personnel (passé, souvenirs, obsessions, etc, v.supra ch. III) tandis que la tiercéité c'est l'espace du transpersonnel, de l'assimilation de l'inconscient collectif manifesté par les archétypes.[1] Au-delà de l'accidentel biographique, tous les textes que nous avons considéré comme étant de l'ordre de la tiercéité atteignent le *supernaturalisme* que Nerval évoque à plusieurs reprises et qui a fait de lui l'un des précurseurs de l'école d'André Breton. Tous ces textes sont une tentative de dépasser les apparences insuffisantes afin d'unir le visible et l'invisible, le monde interne et le monde externe, le microcosme et le macrocosme.

Les principaux moyens en seront l'*onirisme* et le *fantastique*, avec les types de discours appropriés. Ce sera l'objet des pages qui suivent que de mettre en évidence les éléments spécifiques à de tels maniements de la matière linguistique. L'onirisme et le fantastique peuvent être d'a-

bord rapprochés à cause de leur substance apparemment semblable et de leur contamination possible: le rêve peut avoir une allure fantastique et un épisode fantastique peut paraître un rêve. La position du sujet est, elle aussi, similaire – il y a une certaine passivité du rêveur et de celui qui vit un événement fantastique car les deux sont comme envahis par une réalité inconnue, incontrôlable, en partie inexplicable qui les suprend et les effraye; les deux sont, le plus souvent, les spectateurs de leur propre aventure. Mais ce qui distingue Nerval d'autres explorateurs du rêve (Swedenborg, Michaux) c'est le fait qu'il ne se contente pas de déchiffrer son rêve, d'en percevoir la signification. Cette entreprise est doublée chez lui du vouloir de *fixer* son rêve et surtout de le *diriger*:

> "Je résolus de *fixer* le rêve et d'en *connaître le secret*. Pourquoi, me dis-je, ne point enfin forcer ces portes mystiques, armé de toute ma *volonté*, et *dominer* mes sensations au lieu de les subir? N'est-il pas possible de dompter cette chimère attrayante et redoutable, *d'imposer une règle* à ces esprits des nuits qui se jouent de notre raison?" (A, I, 412, s.n.)
> "*diriger* mon rêve éternel au lieu de le subir. Alors, il est vrai, je serais Dieu." (PV, I,429,s.n)

Les écrits oniriques ne sont pas pour Nerval un simple défoulement par une sorte de *talking cure* mais des "études" qu'il souhaite "utiles" aux autres. Ce qui rapproche encore onirisme et fantastique c'est le fait que les deux constituent des voies d'accès vers un ailleurs, vers un autre monde ou un autre temps, facilitant ainsi la "communication générale", la synthèse et la continuité au-delà des barrières habituelles. Les innombrables commentaires d'*Aurélia* se sont longuement arrêtés sur le fameux "épanchement du songe dans la vie réelle" (I,363), en soulignant, à ce propos, la volonté nervalienne de faire fusionner les secteurs apparemment disparates et contradictoires de l'existence: diurne-nocturne, rêve-veille, vie-mort, passé-avenir, ciel-terre, bien-mal dans une *coincidentia oppositorum* idéale, source et fin de tout ce qui est. Subordonnés à ce but, le fantastique et l'onirisme opèrent, les deux, par des mécanismes analogiques, principalement le symbole, ce qui leur confère souvent un fonctionnement et un statut similaires. Nous considérons pourtant qu'il s'agit d'espèces différentes de discours tel que nous espérons pouvoir le démontrer par les exemples ci-dessous.

En ce qui concerne les textes que nous avons introduits dans la catégorie de la tiercéité, un bref éclaircissement s'impose (v.notre classement, p.79). Si pour *Aurélia* et *Les Chimères* les choses sont claires, on peut se demander pourquoi on a fait entrer dans la même classe les tentatives romanesques.

D'abord parce que le roman est, de par sa nature, une synthèse des discours, un "énoncé encyclopédique" ce qui n'est plus à démontrer. Par son ambition d'embrasser, si possible, la totalité du réel, le roman non seulement englobe tous les types de discours verbaux mais il est obligé de convertir en paroles tous les autres discours non-verbaux: gestuel, vestimentaire, alimentaire, etc.[2] Faire un roman signifierait donc assimiler et dominer tout le réel – présent, passé ou à venir – le créer à nouveau (est-ce par hasard que le romancier a si souvent été comparé à un Dieu tout-puissant et omniscient?) – ce qui est l'idéal et le but ultime de l'entreprise nervalienne (v.supra). La supériorité du roman par rapport aux discours partiels ou par rapport à ceux qui "théorisent" le principe de continuité et de synthèse (*Aurélia*) résiderait dans le fait que celui-là est, à la différence de ceux-ci, une mise en pratique et en action du principe respectif. D'autre part, le roman a été plus d'une fois comparé au rêve – quant à la forme, contenu, procédés fonctionnalité. Le mot de Valéry garde toute sa force: "Le roman se raproche formellement du rêve." En effet, les romans peuvent être considérés comme les rêves éveillés du romancier, comme l'espace d'une fascinante liberté discursive, comme un monde des possibles. La psychanalyse n'a-t-elle pas perçu les projections idéales de l'auteur dans ses personnages; les événements racontés ne sont-ils pas l'expression des désirs inassouvis, des souvenirs enfouis ou des obsessions inconscientes? Le texte nervalien qui sert de préface aux *Filles du feu* (*A Alexandre Dumas*) est intégralement un argument en faveur de cette idée. Notons que cette préface annonce la tentative d'écrire un roman qui devrait "faire suite au *Roman comique* de Scarron" (I, 151). Seulement, "on n'essaie pas de parodier les héros de roman, quand on est un héros de tragédie" (I, 152) – le second doit s'oublier en tant que tel, doit s'élever au-dessus de sa propre "tragédie" pour accéder au statut du premier. Mais cette force n'est pas donnée à Nerval car il se heurte tout le temps à l'obstacle de la sincérité – "Le beau roman que je vous écrirais si j'étais moins sincère!" (I, 766) écrit-il à Jenny Colon. Et le roman restera à jamais pour lui un territoire interdit, le *livre infaisable*. Finale-

ment, Nerval ne fait pas de roman puisqu'il n'arrive pas à réaliser la parole homophone, pour employer un terme de Bakhtine (1970, p.276). Il reste essentiellement *poète* quel que soit le type de discours qu'il aborde; les obstacles extérieurs qu'il invoque ne sont que des reflets de son indisponibilité intérieure envers ce genre. L'imagination des poètes est toute verbale (J.Cohen, 1979, p.174) aux dépens de l'imagination au sens d'invention d'un irréel. C'est pourquoi, l'a-t-on remarqué, les plus grands poètes sont peu doués pour le roman, faute d'imagination. Ils se rabattent tout au plus sur le fantastique puisqu'il est porteur de poéticité – comme la poésie, le fantastique représente un écart référentiel. Ce qui diffère entre poésie et fantastique ce sont les procédés de mise en discours.

Comme nous l'avons déjà précisé, à propos des textes de la secondéité, le roman est pourtant présent dans l'œuvre nervalienne à l'était virtuel. Il y a tout ce qu'il faut pour le réaliser, il en possède "le système" mais le roman ne se fait pas. Ce qui illustre le mieux cet état de choses ce sont les fragments réunis sous le litre *Lettres à Jenny Colon*. Leur statut est des plus ambigus ayant fait couler beaucoup d'encre.[3] Après la mort de Jenny, le 5 juin 1842, en décembre de la même année, Nerval publie dans la *Sylphide* six de ces lettres, sous le titre *Un roman à faire*, encadrées par un prologue et un épilogue où, par l'artifice bien connu du manuscrit trouvé, on attribuait les lettres à un certain chevalier Dubourjet, mort en 1808 (année de la naissance de Nerval). Depuis, les hypothèses se sont multipliées pour trancher le dilemme: s'agit-il de lettres véritables destinées à la femme aimée et soumises ensuite à une exploitation littéraire ou bien nous trouvons-nous devant une partie d'un futur roman épistolaire dont il nourrissait depuis longtemps le projet, à l'ombre de sa grande admiration pour Rousseau et Goethe? La réponse nous intéresse moins. Ce qui nous intéresse c'est la valeur du titre, "un roman à faire"qui, à côté du syntagme "le livre infaisable", revenant maintes fois sous sa plume, définit à merveille l'état et le statut du"roman" nervalien et même de son œuvre en totalité – cette œuvre condamnée à la non finitude, à l'état fragmentaire d'ébauche dont la substance ne connaît pas le repos, perpétuellement agitée par une déchirante propension vers un intangible "après". La composition d'un roman suppose le calme, l'équilibre, la construction froide et l'ordonnance des parties ce qui n'est pas le fort de Nerval qui veut tout dire à la fois, dans une merveilleuse parole syncrétique, superconcentrée. Nous lisons dans la première lettre:

> "Le beau roman que je ferais pour vous si ma pensée était plus calme! Mais trop de choses s'offrent à moi ensemble au moment où je vous écris (...). Oui, il y a dans ma tête un orage de pensées dont je suis ébloui et fatigué sans cesse; il y a des années de rêves, de projets, d'angoisses qui voudraient se presser dans une phrase, dans un mot." (I,747-748)

La même nostalgie du roman "interdit" à propos de l'histoire de l'abbé de Bucquoy: "Quel beau roman cependant on eût pu faire avec ces données" (II,1467) et il se met à résumer un roman possible, tout ponctué de "supposons-supposez" et de tournures hypothétiques. Ce qui lui reste à faire c'est tout simplement "de démonter la machine" qu'il n'avait pu donner entière, d'en montrer, à l'instar de Diderot et de Sterne, "les ressorts et les rouages – l'anatomie, si l'on veut" (II,1469).

L'échec romanesque de Nerval peut s'expliquer encore par le manque de confiance dans le réalisme ou l'impossibilité de se cantonner entre ses limites (v.supra, ch.II), l'idée de la réussite d'un roman étant liée chez lui à la formule réaliste. Comme on l'a vu, le fantastique et l'onirique lui semblent des voies beaucoup plus adéquates aux tendances de son esprit. Or, la poétique des genres l'a montré, les deux sont liés à des formes de récit court que Nerval manie beaucoup plus aisément. Citons à l'appui les récits réunis sous le titre *Contes et facéties* – aucun ne dépasse une trentaine de pages (dans l'édition Pléiade); dès qu'un récit menace d'être un peu plus long et emprunte des chemins battus, il tourne court et reste inachevé. Il est intéressant de signaler qu'au moins à quatre reprises Nerval tente d'écrire des romans historiques ou semi-historiques: *Dolbreuse*, *Le Prince des Sots*, *Le Marquis de Fayolle*, *L'Illustre Brisacier*; il ne parvient à achever aucun d'entre eux.[4]

Avant d'examiner plus en détails les formes discursives propres à la tiercéité – fantastique et onirisme – il est nécessaire de nous arrêter un moment sur un texte qui, à plusieurs égards, occupe une place privilégiée dans l'ensemble de l'oeuvre – *La Pandora*.[5] Tout d'abord, il s'agit d'un texte hybride à plusieurs points de vue – espace intermédiaire entre *Les Filles du feu* dont il devait faire initialement partie et *Aurélia* à laquelle il s'apparente par une substance similaire et certains procédés communs. Par là, *La Pandora* opère le passage entre la littérature de la secondéité et celle de la tiercéité. Le texte est un mélange bizarre de souvenirs personnels mais transfigurés mythiquement. D'autre part, *La Pandora*,

comme figure mythique, comme figure textuelle aussi, est une sorte d'emblème synthétique de la tiercéité dont la nature est en quelque sorte résumé dans l'"indéchiffrable énigme" gravée sur la pierre de Bologne que Nerval reproduit partiellement dans l'incipit du texte:

> "«AELIA LAELIA. *Nec vir, nec mulier, nec androgyna*, etc. Ni homme, ni femme, ni androgyne, ni jeune, ni *chaste*, ni *folle*, ni pudique, mais tout cela ensemble...» Enfin la *Pandora*, c'est tout dire, car je ne veux pas dire tout." (I,347)

La femme s'entoure par là d'une mystérieuse auréole ésotérique. Première femme, équivalent d'Eve, selon la mythologie grecque, androgyne donc bivalente, capable de posséder simultanément toutes les vertus et tous les vices, Pandora incarne parfaitement l'idéal syncrétique de la tiercéité. A ses côtés, son adorateur-victime devient lui aussi héros mythique, nouveau Prométhée:

> "«O fils des dieux, père des hommes! criait-elle, arrête un peu. (...) Où as-tu caché le feu du ciel que tu dérobas à Jupiter?»
>
> Je ne voulus pas répondre: le nom de Prométhée me déplaît toujours singulièrement, car je sens encore à mon flanc le bec éternel du vautour dont Alcide m'a délivré.
>
> O Jupiter! quand finira mon supplice?" (I, 356).

Le simple voyageur de tout à l'heure, l'amoureux timide et dérouté des récits valoisiens devient, comme on le voit, dieu, voleur de feu et père des hommes – c'est l'un des pôles de la transifiguration mythique de Nerval (le second sera Orphée dans *Aurélia* et *Les Chimères*).

Quant à la structure textuelle, *La Pandora* est un échantillon de ce que Nerval appelle lui-même du "style abracadabrant" (I, 354). Le texte traduit de la part de l'auteur une prise de conscience de plus en plus aiguë de la force magique du langage, processus qui ira croissant jusqu'au sommet – *Les Mémorables* et *Les Chimères*. La force maléfique de la femme déesse/diablesse, la souffrance intermittente de Prométhée se manifestent dans la saccade d'une substance linguistique hachée, fragmentée par beaucoup de blancs et un grand nombre d'alinéas. On à parlé à propos de *La Pandora* du style décousu, fait d'ellipses, de failles, de coq-à-l'âne et de sauts imprévisibles. C'est, au sens propre, le texte défait dont les parties ne collent pas ensemble – Nerval avait d'ailleurs écrit au

début de son manuscrit: "Voilà le livre infaisable, voilà des théories impossibles" et avait qualifié lui-même le texte de "logogriphe" (L. 384 bis, I, 1161).

On doit dire que *La Pandora* dans laquelle André Pieyre de Mandiargues voit "l'éclat d'une véritable illumination, plus surréaliste peut-être que romantique" (1980) marque un pas décisif dans l'évolution poétique de Nerval, ainsi que dans une histoire plus large des attitudes (de production et de réception) envers le discours poétique. Précisons que par la façon dont le langage est manié, *La Pandora* se rapproche considérablement de la *poésie*; les indices de poéticité se font voir d'abord dans l'effacement du signifié en faveur du signifiant. L'"absurdité" du texte n'apparaît que dans le rapport du signifiant au signifié et si l'on pose comme critère la conformité de la signification à la réalité. Ainsi le débat acharné de certains nervaliens afin de déceler sous la figure énigmatique de la Pandora telle ou telle présence féminine réelle ou bien l'effort de rattacher les "événements" racontés à telle ou telle époque de la vie de l'auteur nous semble-t-il une entreprise vaine. Selon nous, la valeur du texte réside justement dans cette absence de transparence référentielle. Et c'est cette imprécision du signifié qui favorise l'existence et la pratique du symbole car le vide d'un sens devient le lieu diponible à tous les sens.

L'essence et la logique de la poésie (moderne surtout) se situe d'abord au niveau des signifiants: ceux-ci s'attirent et se conditionnent réciproquement, la simple présence engendrant un nouveau sens, résulté presque exclusivment de l'accumulation des éléments formels, des effets de parallélisme et d'échos qui s'excercent dans tous les sens à l'intérieur de l'espace-texte (lecture tabulaire). Comme le remarque de façon pertinente M. Riffaterre, "dans la sémantique du poéme l'*axe des significations est horizontal*. La fonction référentielle en poésie s'excerce de signifiant à signifiant" (1979, p.38). Dans de tels textes, le langage acquiert une force incantatoire et magique par l'intermédiaire de laquelle il peut influencer le réel – abolir et faire exister des choses, les investir d'une force nouvelle ou, au contraire, les rendre inoffensives (le "style abracadabrant")[6]: par ses "paroles magiques", Sétalmulc, sœur du calife Hakem (VO, II,396) déplace les dalles du pavé par où l'on a accès aux fabuleux trésors d'Haroun-al-Raschid. Dans *Aurélia*, il existe à ce titre un passage très éloquent (I, 384) où le héros défie les forces maléfiques puisqu'il est

en possession du "signe" doué d'une "puissance magique" – et le signe n'est autre chose qu'un geste et un "mot inconnu".

Pour la même raison (valeur incantatoire magique), le discours de la tiercéité est un contexte extrêmement favorable au développement du jeu sonore dépourvu de sens apparent, indispensable dans les formules magiques traditionnelles: citons parmi les exemples donnés par Todorov (1978) – "Herbe qui n'a été ni plantée ni semée / Que Dieu a créée / Arrête le sang et guéris la plaie!"; pour combattre un sorcier: "Rostin clasta, auvara clasta custodia durane" etc. De tels exemples sont nombreux chez Nerval, depuis "Aelia Laelia", "l'Aurélie-Lorély", "le monde amonde", le diable vert-vauvert-aux vers" jusqu'aux variations innombrables que Gérard de Nerval Labrunie fait sur son propre nom tirant de là les plus fabuleuses généalogies. La plupart des énoncés en langues étrangères qu'il entend, sans comprendre, dans les pays visités lui semblent des formules mystérieuses (v. II,108, VO: "La Alla ila Allah" qui doit lui rappeler Aelia Laelia). Dans *Le Comte de Saint-Germain*, le mort ressuscité tâche de retenir la vie par des formules étranges "Peiku fo-hi! Bouddah! Mah-déva! A-ah! Saba Saba-hi!" (I,548). Et puis Nerval n'a-t-il préféré un "el desdichado" étrange et énigmatique à un banal "déshérité" français comme titre de son sonnet le plus célèbre? Qui sait si, abordés sous cet angle, *Les Chimères* ne laisseraient pas dévoiler bien des nombreuses "énigmes" (alchimiques, zodiacales ou autres) qui ont engendré une si épaisse bibliographie nervalienne? On oublie trop souvent peut-être que le poète ne revendiquait autre chose, pour ces sonnets composés "dans cet état de *rêverie super-naturaliste*", que "le mérite de l'expression". (I,158-159)

Certains des éléments que nous venons de signaler dans *La Pandora* (altération de la référence, association à partir du signifiant) sont également définitoires pour le discours psychotique (v. T. Todorov, 1978 a). Dans le cas de Nerval, on a pu mettre ces phénomènes sur le compte de ses dérèglements mentaux sporadiques (relatifs et incertains d'ailleurs: "On ne me trouve pas fou en Allemagne" – *Sur un carnet*, I, 427). Les exemples les plus intéressants sont le conte fantastique *Le monstre vert* et, parmi les textes non littéraires, la lettre qu'il adresse à G. Bell de Strasbourg, le 31 mai 1854 (I, 1112-1116). Dans *Le monstre vert*, le morcellement matériel du texte atteint sa dernière limite – les alinéas sont très nombreux et très courts (presque chaque phrase forme un alinéa); de

même les "chapitres" (cinq en six pages) évoluant vers une brièveté progressive – les deux derniers se réduisent à une seule phrase; pour le dernier, le titre est plus long que le corps même du chapitre: "CE QU'ETAIT DEVENU LE MONSTRE VERT" (titre), "On n'a jamais pu le savoir." (texte) – I, 512. Dans ce type de discours on constate donc: visuellement – décousu, morcellement et raréfaction de la substance linguistique; sémantiquement – les mêmes preuves de la dégradation de l'image que l'individu se fait du monde extérieur – enchaînement de propositions sans rapport apparent, ce qui fait naître l'incohérence, la contradition, la discontinuité discursive.

Il y a dans les textes de ce type (et *Les Chimères* pourraient s'y encadrer par certains de leurs traits) assez de "l'intoxication verbale" dont parlent les psychiatres à propos du dicours psycotique dans le sens de la prééminence accordée au signifiant. On pourrait objecter en disant que ce sont des traits du discours poétique en général tel qu'on le définissait tout à l'heure. Pourtant, la différence fondamentale réside dans le fait que ce qui donne un sens à l'entreprise littéraire et qui manque au défoulenemt verbal du psychotique c'est l'intentionnalité et la signification de l'acte locutoire en soi qui est toujours transitif et pragmatique. Novalis parle dans *Les disciples à Saïs* de la parole qui ne renvoie à rien d'extérieur, de l'action de parler pour parler; Flaubert veut écrire un livre "sur rien". Mais le discours qui en résultera aura toujours un sens ne serait-ce que la volonté de nier ce sens. La preuve chez Nerval – la lucidité extrême, la logique (le terme est très fréquent dans *Aurélia*), maintes fois soulignée, avec laquelle il parle de choses illogiques, en apparence tout au plus, la cohérence de l'incohérence. La matière linguistique étant dominée et orientée, son discours n'est pas celui d'un malade psychique mais celui d'un poète. Quelques mots à présent concernant certains textes plutôt négligés par l'exégèse nervalienne éblouie et attirée surtout par le "miracle" des *Chimères*, de *Sylvie* et d'*Aurélia*. Il s'agit pourtant de textes qui, selon nous, sont l'expression la plus pure et la plus éloquente d'un Nerval "conteur" – étiquette qu'on lui a collée souvent sans une justification trop minutieuse. Nous pensons aux récits réunis sous le titre *Contes et facéties* (titre de Nerval, 1852): *La Main enchantée*, *Le Monstre vert*, *Histoire véridique du canard*, *L'âne d'or*, *Le Comte de Saint-Germain*, *Portrait du diable*. Ces textes sont encore, à notre avis, les meilleurs et les seuls exemples de récits fantastiques qu'on puisse identi-

fier dans l'œuvre nervalienne. Sur ce point nous aurons à combattre l'opinion de Tzvetan Todorov qui, dans son livre, exemplaire à beaucoup d'égards, *Introduction à la littérature fantastique* (1970) voit dans *Aurélia* "un exemple original et parfait de l'ambiguïté fantastique" (p.45). Or, par contre, comme nous l'avons déjà précisé précédemment, la littérature tertiaire, et *Aurélia* par excellence, constitue le territoire des "certitudes" (mot très fréquent dans le texte) des réponses, des acquis définitifs. Celui qui a, par contre, saisi la vraie nature du "fantastique" nervalien est J. Bellemin-Noël qui, dans le chapitre consacré à la littérature fantastique dans le *Manuel d'Histoire littéraire de la France* (1972, 8ᵉ partie, ch. LXIX), précise que Nerval et Lautréamont doivent se tenir à l'écart de la rubrique "fantastique" vu que, malgré les résonances étranges ou forcenées de leur œuvre, ni l'un ni l'autre ne jouent à effrayer un lecteur complice – trop engagés dans leur parole, ils "compromettent" plutôt ce lecteur en elle et par elle. La plupart des exégètes de Nerval ont touché aussi, plus au moins fugitivement, le problème du fantastique dans son œuvre. Selon l'opinion le plus souvent émise, le fantastique apparaît au moment où l'imagination devient prépondérante et prévaut sur les autres éléments qui s'agglutinent dans une mythologie personnelle, lorsqu'elle ne s'élève pas jusqu'aux généralités du mythe, en s'arrêtant pour ainsi dire "à mi-chemin" entre l'expérience et sa forme sublimée. La confusion de Todorov signalée ci-dessus provient du fait qu'on peut identifier dans *Aurélia* certaines marques formelles (l'emploi de la premiére personne, l'imparfait et la modalisation) que la poéticien considère comme étant des traits définitoires du discours fantastique. Mais il ne s'agit que d'un effet apparent, l'essence du texte (du point de vue formel, sémantique et pragmatique) est toute différente. Tel que nous tâcherons de le démontrer, *Aurélia* illustre un type de discours autonome, ayant des caractères specifiques, à savoir le discours *onirique*. Il est vrai cependant que certains éléments apparentés au fantastique y sont englobés ce qui ne surprend d'ailleurs pas trop, vu la nature "évanescente" (Todorov, 1970, ch.3) du genre fantastique, ne pouvant exister vraiment qu'à la frontière d'autres genres.

Le fantastique trouve sa place parmi les discours tertiaires puisque, tout comme le rêve, il représente, nous l'avons vu, un moyen d'accès vers un autre niveau de l'existence, vers des zones incontrôlables par les moyens habituels, contribuant ainsi comme facteur important à la réalisation

de la "communication générale", de la synthèse spécifique à la tiercéité. Dans la théorie et la pratique du genre, Nerval semble très conscient de la specificité de la notion de fantastique à propos de laquelle il fait des remarques pénétrantes et précises (pas dans *Aurélia*, notons-le, où le terme n'apparaît guère). Il fait de Jacques Cazotte (*Les Illuminés*) un précurseur dans "le genre fantastique pur"; toujours à son propos, il parle de "poésie fantastique" et du "roman fantastique" pour lequel son *Diable amoureux* représente l'idéal. Le Diable vert est qualifié d'"esprit fantastique" et, selon certaines opinions, le texte *Fantastique*, publié dans *Le Gastronome*, le 8 mai 1831, est de Nerval (avec les réserves nécessaires, l'article est reproduit dans l'édition Pléiade).

Avant d'identifier dans les textes des *Contes et facéties* certains caractères du discours fantastique, précisons que nous avons également exclu de l'aire fantastique les deux histoires intégrées au *Voyage en Orient: Histoire du calife Hakem* et *Histoire de la Reine du Martin et de Soliman prince des génies* comme relevant plutôt du merveilleux, du féerique ou de l'onirique – on a maintes fois constaté l'idéntité de substance avec *Aurélia* (exemples d'éléments communs: la descente dans le monde souterrain – Adoniram; thème du double – Hakem; figure de la reine de Saba, dominant la fin apothéotique d'*Aurélia*).

En concordance avec les suggestions offertes par les textes nervaliens, nous avons placé la littérature de la tiercéité sous le signe de l'énigme – en effet, un autre nom du discours tertiaire pourrait être le "discours énigmatique". La formule peut paraître obscure en l'absence de certains éclaircissisments indispensables mais, comme une poétique de l'énigme semble s'ébaucher (v. *Poétique* 45/1981) nous espérons être à même de les fournir au moins partiellement. Précisons d'emblée qu'on parlera d'énigme: 1) en un sens restreint en tant que type d'énoncé relevant d'une "physique" de la parole et renvoyant à un sens caché; 2) en un sens large, métaphysique, renvoyant aux mystères du monde et de l'univers. A cela, on devrait ajouter un troisième sens, celui attributé par Barthes (*S/Z*): au niveau du code herméneutique du récit, l'énigme est une unité fonctionnelle de la narration, engagée dans un système de questions-réponses.

La Pandora, texte charnière entre la secondéité et la tiercéité, débute, nous l'avons vu, par "l'indéchiffrable énigme gravée sur la pierre de Bologne" (I,347) qui semble marquer par sa position le point d'entrée dans

l'espace tertiaire tout comme les "portes d'ivoires et de cornes" (I,359) au début d'*Aurélia* sont à la frontière du monde onirique ("invisible"). *La Pandora* est d'ailleurs doublement l'emblème de l'énigme tertiaire: d'une part, le texte est lui-même énigme (logogriphe) par les traits du "style abracadabrant", d'autre part, il thé – matise l'énigmatique par le jeu des "charades" auquel les personnages sont entraînés et qui occupe la partie centrale du texte – grâce à sa position médiane, la séquence respective acquiert la valeur d'une mise en abyme rétroprospective.

Il nous semble que l'essence véritable du discours fantastique réside justement dans sa nature énigmatique car il y a obligatoirement un espace blanc entre le savoir du héros (le plus souvent un narrateur s'exprimant à la première personne) et les événements proprement-dits qui sont pour ce héros toujours "bizarres" ou insolites, en tout cas, surprenants et même incompréhensibles, voire énigmatiques. Cela n'est pas valable pour le discours onirique – s'il y a énigme à propos du rêve, elle ne se situe pas au niveau de la verbalisation, le récit de rêve n'étant (v. infra) qu'une constatation, une description d'images et parallèlement une tentative de corrélation, par l'intermédiaire de la parole, de deux états psycho-physiologiques – le sommeil et la veille. L'existence de "l'espace blanc", du décalage entre ce qui se passe et ce que le héros en comprend entraîne une autre caractéristique du récit fantastique tel que nous l'envisageons – étant donné que la parole et l'acte même de narrer les événements bizarres s'inscrivant dans l'aire du fantastique devient le principal instrument d'elucidation de l'énigme, dans ce type de récit, l'actvité discursive elle-même est mise en vedette, ce qui fait que la "marge" est très importante et très étendue.Il faut préciser que "marge" ici est en opposition sous-entendue avec le "texte"(v. Fr. Récanati, 1979, ch.7) et qu'elle est constituée par tous les énoncés réductibles à "je raconte que" et le texte par tout ce qui est raconté. La marge relève d'une pragmatique du narratif identifiée à une volonté de l'énonciation énoncé (une métavolonté) tenant d'une compétence sémio-narrative associée à une compétence discursive et textuelle, définissant l'énonciation elle-même comme une instance médiatrice qui rend possible la performance, c'est-à-dire la réalisation du discours énoncé. Dans le cas de la narration, cette compétence devient visible dans les interventions directes (première personne) du narrateur.

Dans le conte *La main enchantée*, que nous considérons comme exemplaire pour le fantastique nervalien, la "marge" du narrateur est très

importante. Il faut dire que le texte illustre un type particulier de conte fantastique dans le sens que le narrateur parlant à la première personne ne raconte pas sa propre histoire, de sorte que nous nous trouvons devant un récit fantastique s'écartant considérablement des normes du genre. Le narrateur acquiert par là un statut extradiegétique mais ses implications directes à la diégèse, allant jusqu'à l'identification narrateur-personnage, sont plus profondes que les apparences ne le laissent voir; les obsessions et les tourments du héros Eustache Bouteroue sont toutes nervaliennes (v. J.-P.Weber, 1963; Richer, 1963, ch.VI-2). L'importance de la "marge", assez étendue du point de vue quantitatif, vient de sa grande valeur métatextuelle, du fait qu'elle offre tous les éléments pour une poétique explicite du roman, doublée de l'ironie inhérente à tout récit centré sur la dénudation du procédé. Au début, la "marge" assez longue s'étend sur les deux premiers chapitres et le premier paragraphe du troisième. C'est à peine ici que, du point de vue diégétique, se situe le vrai incipit, donc le début du "texte" (sens signalé ci-dessus), rigoureusement délimité du reste par le narrateur:

> "Tout ceci etant déduit, *je crois qu'il est l'heure de tirer la toile*, et, suivant l'usage de nos anciennes comédies, de donner un coup de pied par derrière à mons. Le Prologue qui devient outrageusement prolixe, au point que les chandelles ont été déjà trois fois mouchées depuis son exorde. Qu'il se hâte donc de terminer, comme (...); *et voilà qui est dit, et l'action va commencer.*" (I.475 s.n.)

Comme en le voit, la marge développe non seulement la dimension métatextuelle mais l'ouverture intertextuelle aussi ("nos anciennes comédies"). Signalons encore dans le sens de l'assimilation rêve-roman déjà signalée (v. supra) la même séparation matérielle entre les deux mondes: les "portes d'ivoire et de cornes" entre sommeil-veille (*Aurélia*) la "toile" entre monde réel – monde fictif (ME).

Une nouvelle intervention métatextuelle de l'instance narratrice est située au début du chapitre 7, donc juste au milieu du texte qui en comporte 14 en tout (statut de séquence metteuse en abyme rétro-prospective). L'aspect envisagé ici est celui de la temporalité narrative et du rapport entre le temps de l'histoire et le temps du récit (de l'écriture):

"Nous avons jusqu'ici emboîté le pas à cette action bourgeoise, sans guère mettre à la conter plus de temps qu'elle n'en a mis à se poursuivre; et maintenant, malgré notre respect, ou plutôt notre profonde estime pour l'observation des unités dans le roman même, nous nous voyons contraints de faire faire à l'une des trois un saut de quelques journées." (I,485)

Le narrateur est conscient du caractère sélectif de la diégèse, de la nécessité des ellipses (les "sauts") vu le décalage obligatoire, dans une narration de type romanesque tout au plus, entre ce qui est supposé s'être passé dans l'histoire et ce qui est dit dans le récit comme développement discursif et textuel. Vu le statut extrediégétique du narrateur, ses interventions dans un texte comme *La Main enchantée* se situent exclusivement dans la "marge" (même situation dans l'autre ébauche romanesque, *Le Marquis de Fayolle*). Cela introduit une distance entre lui-même et les événements racontés, distance lui donnant l'illusion de l'omniscience et de la toute-puissance qui l'ont fait croire que seul le roman ("le livre infaisable") aurait pu lui procurer l'équilibre définitif et la qualité incontestable d'écrivain. Pourtant le discours "romanesque" nervalien est plein de brèches, comme nous l'avons déjà vu. Dans *Le Main enchantée*, ce qui dissipe irrévocablement l'illusion c'est un procédé semblable à celui employé dans *Angélique* (renvoi du lecteur à un autre texte) par lequel le narrateur passe outre la "marge" signalée, qui est finalement une convention admise. Nous lisons dans le chapitre 13, intitulé de façon ostentatoire *Où l'auteur prend la parole*:

"Les personnes qui désireront savoir tous les détails du procès d'Eustache Bouterou en trouveront les pièces dans les *Arrêts mémorables du Parlement de Paris*, qui sont à la bibliothèque des manuscrits". (I,503)

Le lecteur reste encore une fois sur sa faim. Ce serait une sortie trop brusque dans une réel trop connu si "l'auteur" ne s'était pas conservé le droit de pousser son récit dans l'espace incontrôlable du "charme magique", absent dans les documents des bibliothèques:

"Mais ce n'est point de cela qu'il s'agit ici [le texte]. Dans le procès d'Eustache Bouteroue, il n'est question que du duel et des outrages au lieutenant civil, et non *du charme magique qui causa tout ce désorde.*" (I,503, s.n.)

Malgré tous les écarts par rapport aux règles du genre, cette fin de phrase nous oblige à lire *La Main enchantée* comme un conte fantastique et à le ranger parmi les "récits bizarres et surnaturels" (I,506). Le "désordre" est provoqué par toute une serie de faits imprévus que la volonté du héros ne peut contrôler (les techiques magiques du maître Gonin, l'action indépendante de sa propre main qui ne lui obéit plus, etc.) d'où l'état, propre au récit fantastique, de perpétuelle surprise, voire d'inquiétude du héros devant ce qui lui arrive. Quant au "charme magique", avant toute autre valeur connotative, il doit être pris au sens propre de technique de la magie blanche par laquelle le maître Gonin, initié aux secrets alchimiques de Raymond Lulle, sait investir les êtres et les choses d'une force surnaturelle. C'est quelque chose qu'on achète et dont il faut respecter strictement les conventions. ("C'est un *charme* que vous me demandez, ajouta-t-il, un charme magique pour vaincre votre adversaire à coup sûr." – I,493) Quant à la manifestation discursive, on trouve dans le texte de Nerval persque tous les caractères du discours magique signalés par Todorov (1978a) et considéré par nous comme relevant de la tiercéité. Cela puisque l'acte (et la parole magique) est par excellence symbolique, se référant presque obligatoirement à une série de faits autres que les faits présents.

Le discours magique étant une sous-espèce du discours narratif, la formule magique est un micro-récit et toute cette pratique implique des rôles actantiels spécifiques – dans notre cas: le magicien-destinateur officiant (maître Gonin), le bénéficiaire destinataire (Eustache) et l'objet (la main). Il y a dans *La Main enchantée* deux micro-récits qui mettent en scène l'opération magique – combinant des pratiques gestuelles et des pratiques linguistiques, le premier en discours indirect (I,494-95), le second sous forme de citation (I,501-2). Il faut dire que la parole magique faisant partie du rituel a pluisieurs fonctions: a) elle peut être en même temps un doublage et une description du geste qu'elle accompagne; b) elle peut être un énoncé performatif dans les conjurations, serments, bénédictions, malédictions, etc., établissant le rapport entre le magicien et l'objet de la magie; c) elle peut avoir une valeur incantatoire, tenant sa force d'une sonorité étrange ou insolite – à cet égard, elle se rapproche de la parole poétique et c'est surtout cette hypostase que Nerval exploite dans les séquences qui relatent des rituels magiques (I,494).

Il faut dire, en guise de conclusion partielle, que, d'une façon ou d'une autre, dans la tiercéité, la parole est toujours élément connecteur entre deux mondes, deux registres existentiels et cette connexion s'opère, le plus souvent, par l'intermédiaire des processus de nature symbolique. Comme "la main enchantée" qui ouvre toutes les portes, permettant le passage de l'autre côté du monde, on peut parler, à ce niveau, d'une "parole enchantée" capable de concentrer, en un point synthèse pluisieurs axes signifiants.

De tout ce que nous avons dit jusqu'à présent dans ce chapitre, il résulte qu'à un moment donné ou plutôt dans certaines conditions, le langage est investi d'une nouvelle dimension, d'une force qu'on a pu qualifier de "magique". Le mot est souvent employé par les poètes et, plus récemment, par les théoriciens et linguistes – le chapitre IV du livre de R. Jakobson et L.R. Waugh, *La charpente phonique du langage*, est intitulé "La *magie* des sons du langage". (s.n.) Il s'agit, en fait, d'une intensification du langage ordinaire et d'une relation plus étroite, plus authentique avec la réalité phénoménale désignée, envisagée par ce langage ou incorporée à lui. Pour le linguiste, c'est la tendance du langage (poétique ou non) à se motiver de plus en plus, par l'imitation plus ou moins évidente du réel; pour certains locuteurs (pensée primitive, certaines maladies psychiques – glossolalie, etc.) c'est la capacité du langage d'influencer effectivement le réel ou d'établir une communication avec autre chose, intouchable autrement; pour un poète c'est un peu les deux mais, c'est, avant tout, le langage pur, "haut", essentialisé, capable de totaliser et de synthétiser le réel, de le rendre logique et harmonieux. Pour la réussite, il est nécessaire que chacun réinvente la langue et se forge la sienne – c'est le sens de l'alchimie rimbaldienne. On pourrait dire que tout poète est un alchimiste et toute vraie poésie décantation minutieuse des différents filons du langage, – de l'or, du moins dans l'intention du créateur. Pour Nerval, auteur d'un merveilleux poème intitulé *Vers dorés*, le sens de cette entreprise est on ne peut plus clair et tout converge vers ce but. ("La Muse est entrée dans mon coeur comme une déesse aux paroles dorées;" – PCB, I,65, s.n.) Le mot "magique" revient de façon obsessive sous sa plume, étant attribué à tout ce qui lui permet la synthèse et la communication avec une autre forme d'existence. La magie suprême est, sans doute, celle du langage car qu'est-ce que "l'univers magique" où il se réfugie sinon un univers de paroles, capables de "rendre sensible l'illu-

sion" (*Carnet de Dolbreuse*, 293)? Le carnet offre sous une forme aphoristique concentrée les points clé de l'échafaudage nervalien.

> 111 – "Il y a une loi, un sentiment d'harmonie qui est blessé de tout désaccord qui existe dans la nature. Cette sensibilté a de quoi souffrir à chaque instant. Je crois qu'il me faudrait la ville de l'Apocalypse où toute forme (trait) est type, où toute matière est précieuse, où toutes les formes sont le plus riche développement de l'art où tout son est harmonie et expansion, toute odeur parfum, tout goût, où toute intelligence est génie. L'harmonie ne résulte que du contraste."

En effet, Nerval a trouvé, par son œuvre, la formule magique de fondre le géneral avec le particulier, le rationnel avec l'irrationnel, le type avec ses incarnations concrètes, le préexistant avec l'insolite, l'expérience collective avec son expérience personnelle.

Comme nous l'avons montré auparavant, le discours tertiaire est très propice au développement d'une riche activité paragrammatique à laquelle Nerval est particulièrement sensible. Le phénomène est perceptible dans les textes nervaliens grâce aux nombreux effets d'écho qui favorisent un mot-thème (Saussure, Starobinski, 1971, p.23) ou mot-fonction (Kristeva) – il s'agit du vocable *or* désignant (par hasard?) la précieuse matière alchimique, matière de feu et de soleil – points clé de sa mythologie). Le mot se retrouve, anagrammatisé ou simplement incorporé dans d'autres mots dans la plupart des titres de la tiercéité: *Aurélia*, *La Pandora*, *Les Mémorables*, *Le Monstre vert*, *Histoire véridique du canard*, *L'âne d'or*, *Portrait du diable*, auxquels répondent d'un peu plus loin Lorély, Corilla, Myrtho, Louise d'Or, Reine – autant d'avatars d'*Aurélia*; dans une lignée masculine: Orphée, Prométhée Horus, Antéros, Adoniram – figures privilégiées du panthéon nervalien et hypostases du poète lui-même, sans oublier qu'à côté d'Isis, le femme polyvalente qui gouverne ce monde, se trouve Osiris avec sa couronne d'or qui avait particulièrement retenu l'attention de Nerval (II, 710). On peut enfin se demander si le voyage vers l'*Or*ient, espace du soleil levant, de la jeunesse et de l'initiation n'est pas aussi une quête du vocable préféré, de la sonorité solaire. En nous engageant un peu plus loin dans cette voie, on pourrait affirmer que, du point de vue de la sonorité symbolique, une association du type *soleil noir*, tellement discutée, ne nous apparaît plus comme impertinente (v. J. Cohen, 1966, ch. IV), au contraire, presque

redondante, vu que *noir* peut être considéré comme un substitut de *or* qu'il porte en lui. Notons encore à ce titre que, pour Nerval, le soleil noir est l'équivalent du soleil "mort" et du soleil "refroidi" qui répondent aux mêmes exigences (comprennent le mot *or*) ayant le même efffet de contrecarrer la contradiction sémantique apparente. Il n'est pas impossible que l'association *soleil noir* soit encore en une certaine mesure déterminée par une similitude d'ordre graphique – présence dans les deux termes de la lettre *o*, décisive pour *or*, le métal solaire, et l'image possible du soleil pour ceux qui ne sont pas insensibles à la dimension idéogrammatique des lettres. On peut mentionner, à titre de contre-épreuve, que dans la même classe des "incompabilités" résolues au niveau du signifiant s'inscrit un autre cliché ou motif récurrent de Nerval: la "blonde aux yeux noirs" (v. le poème *Fantaisie*). Une étude plus poussée du phénomène, étayée par un grand nombre d'exemples, légitimerait peut-être d'en faire une loi de l'écriture nervalienne et même du discours poétique en général: les contradictions sémantiques sont diminuées ou annulées au niveau du signifiant par les similitudes sonores ou graphiques. On se trouve, en effet, devant l'une de ces contre-verités du poète dont parle Fonágy (1966), un message second qui peut devenir message permanent et latent d'un ensemble discursif. Ces messages sont contenus dans la gesticulation phonétique et syntaxique ou transmis au moyen de transferts lexicaux ou grammaticaux et relèvent, en partie, de l'inconscient qui se fraye son chemin à travers des formes et les structures admises, connues, homologuées. D'ici, cette impression de surprise qui résulte parfois pour le poète lui-même qui se voit dépassé par son propre discours. D'ici encore cet enrichissement sémantique venant de la part du signifiant dont nous avons déjà parlé (ch.I).[7]

On a pu mettre la préférence de Nerval pour *or, doré, dorure*, etc. sur le compte de ses préoccupations alchimiques, en relation avec une mythologie du feu – colonne vertébrale de sa pensée et de son œuvre. Mais, à part cela, il s'agit, indéniablement, d'une fascination sonore exercée par la combinaison des sons respectifs, retrouvée très fréquemment et disseminée sous une multitude de formes qui accompagnent l'emploi du nom même du métal précieux. Dans le *Voyage en Orient*, où il est souvent question de trésors, ateliers souterrains où l'on travaille tous les métaux, Nerval se livre à de véritables ivresses "dorées". Les exemples sont très nombreux où les combinaisons sonores renvoyant à *or* s'entassent sur des

espaces textuels limités. Citons les plus éloquents – la description du roi Soliman, prince des génies:

> "Soliman ressemblait à une statue d'*or*; avec des mains et un masque d'ivoire.
> Sa couronne était d'*or* et sa robe était d'*or*; la pourpre de son manteau, présent d'Hiram, prince de Tyr, était tissée sur une chaîne en fil d'*or*; l'*or* brillait sur son ceinturon et reluisait à poignée de son glaive; sa chaussure d'*or* posait sur un tapis passementé de dorures; son trône était fait en cèdre doré. (...) Soliman gonfla sa poitrine dorée, souleva son bras doré, et passa la main avec complaisance sur sa barbe d'ébène, divisée en pluisieurs tresses et nattée avec des cordelettes d'*or*." (II,518, s.n.)

A ses côtés se trouve le vieux général Banaïs, le demi-dieux de la guerre, "harnaché de chaînes d'*or* et de soleil en pierreries, courbé sous le faix des honneurs" – (II,519, s.n.). Devant de telles pages, il est difficile de ne pas accepter le fait que le poète tâche de "dorer" son propre discours, afin de rendre, par une illusion aussi parfaite que possible, les flots scintillants de la chose décrite. On pourrait dire, en nous servant des mots de Nerval lui-même, lorsqu'il parle du costume de la princesse Sétalmule (II,375), que "des foyers de lumière d'un éclat prodigieux" parsèment son discours, concentrant et faisant rayonner ses lignes de force. On touche à la frontière fragile où la prose devient poésie.

Malgré l'effet de redondance apparente qui se détache des exemples ci-dessus, le discours anagrammatisé est porteur d'une signification plus dense car l'anagramme est un condensé de sens. Dans le cas du nom propre (v. les exemples ci-dessus), l'anagramme contribue à leur motivation et devient une sorte de définition se substituant à la définition nominale. L'anagramme et le paragramme introduisent un élément de continuité et de cohérence dans une substance linguistique apparemment amorphe, un lien souterrain entre des éléments apparemment disjoints – nous y reconnaissons un trait de la tiercéité, régie par le principe de continuité.

Nous avons parlé dans le chapitre III de la structure close propre au discours de la secondéité, par opposition à la structure ouverte des textes encardés au niveau tertiaire, organisés selon la formule A1+A2+A3+ ...An. A titre d'épreuve, on met d'habitude face à face les deux textes-synthèse, représentatifs pour les deux catégories: *Sylvie* et *Aurélia*[8]. On a

pu parler à propos de celui-ci de structure serielle ou séquentielle du texte[9]. Cette vision est imposée par celle du narrateur lui-même qui parle souvent de *série* (d'épreuves, de rêves):

> " Toutefois, je me sens heureux des convictions que j'ai acquises, et je compare cette *série* d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers" (I, 414, s.n.)

Cette phrase clausulaire d'*Aurélia* nous donne une clé rétrospective de lecture et nous oblige à lire le texte comme l'histoire d'une initiation (orphique d'abord) qui se déroule par étapes successives. Notons l'effet d'écho avec la strophe finale de *El Desdichado*: "Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron: /Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée/ Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée."(I, 3). Cette obligation de la lecture orphique était d'ailleurs programmée dès la première page où l'on évoque parmi les "modèles poétiques" d'*Aurélia*, la *Divine Comédie* de Dante et ensuite relayée, rappelée au milieu du texte: "Eurydice! Eurydice! Une seconde fois perdue!" (I, 385) – épigraphe et première phrase de la Seconde partie. La structure sérielle est donc dictée par la nature de l'initiation relatée, initiation maintes fois métaphorisée dans le texte (l'image la plus convaincante est celle de la déesse voilée, Isis, qui se découvre progressivement à l'initié). D'autre part, les formes libres, ouvertes, continues sont propres aux structures esthétiques du romantisme, parmi lesquelles le récit onirique occupe une place privilégiée.

Une question que l'on se pose notamment en étudiant *Aurélia* c'est si l'on peut parler du récit onirique en tant que genre indépendant et autonome. On envisage moins les contes fantastiques à la manière d'Hoffmann qui se servent du rêve comme simple cadre. Ici le rêve n'est qu'une frontière conventionnelle ayant le rôle d'indiquer le fait que les événements racontés transgressent le réel, que l'histoire est projetée dans un espace où tout est possible; mais la relation avec le rêveur ainsi que la logique propre au rêve sont totalement ignorées. On considère, au contraire, comme récit onirique les textes où un sujet parlant à la première personne décrit, raconte ses propres rêves, tâche de les fixer par l'écriture et de (se) les expliquer en les rapportant à d'autres niveaux de conscience. En général, dans ce type d'entreprise, le rêve est conçu comme un moyen d'explorer l'inconnu, comme une voie de connaissance et d'ac-

cès à des territoires autrement inabordables. On a pu parler d'une rhétorique du rêve, similaire à celle de la poésie. C'est pourquoi, de tels textes auront toujours un statut incertain, pouvant être à la fois document psychique (voire médical) et page de littérature. *Aurélia* a suscité à ce propos d'innombrables commentaires dont on n'a pas l'intention de faire le point ici. Retenons seulement le fait que ce texte a été unanimement reconnu comme le prototype même de littérature onirique et que c'est en tant que tel qu'il a été revendiqué par les surréalistes comme une anticipation de leurs propres expériences.

Afin de mieux saisir l'organisation de ce type de discours, nous l'avons comparé à deux autres textes similaires et appartenant, selon notre point de vue, à la même classe générique: E.Swedenborg (cité par Nerval comme "modèle poétique", à côté de Dante et Apulée), *Le Livre des rêves* (Dromboken). Journal des années 1743-1744 (tr. fr., ed. Pandora/ Le milieu, 1979); H. Michaux, *Façons d'endormi. Façons d'éveillé* (Gallimard, 1969). Nous avons remarqué les éléments suivants qui constituent aussi une série de traits définitoires du genre:

a) Structure sérielle des textes formés tous d'un enchaînement de micro-récits jouissant d'une assez grande autonomie. Chez Nerval, chaque récit de rêve peut être pris pour un conte, une légende, un mythe et peut être lu indépendamment. Nous devons mentionner que si *Aurélia* représente en exclusivité une collection de rêves-visions-rêveries racontés, ceux-ci se retrouvent partout dans l'œuvre de Nerval (nous l'avons déjà vu à propos de *Nuits d'Octobre* ch.II). A ce propos, on peut faire une distinction entre les rêves de Nerval lui-même et les rêves qu'il attribue à ses personnages bien que ceux-ci soient encore ses propres affabulations et la projection de soi-même. Ce fait n'importe que parce qu'il illustre la façon formelle que Nerval choisit pour relater ses rêves: la première personne ou la troisième, par l'intermédiaire d'un de ses personnages. On peut citer dans cette catégorie-ci le rêve de Desroches dans *Emilie* (FF), les rêves de Yousouf dans l'*Histoire du Calif Hakem*, les rêves de la reine Balkis dans l'*Histoire de la Raine du Midi* ou les rêves de Raoul Spifame dans *Le Roi de Bicêtre*.

b) Les séquences récits de rêve sont *délimitées* par rapport au reste du texte, à l'extra-rêve, disons. De ce point de vue, *Aurélia* (comme les textes de Swedenborg et de Michaux) est plutôt une phénoménologie du rêve. La relation du rêve proprement-dit est toujours suivie d'une ana-

lyse, d'une intervention explicative (les "remarques" chez Michaux) ayant le rôle de dégager une certaine *signification*, de saisir le *sens* (vocables fréquents dans *Aurélia*) des images oniriques. Il faut dire que la description elle-même peut être tenue pour un commentaire ou un rêve de second degré qui ne sera jamais qu'un souvenir de rêve donc une hypothèse, une fabrication le plus souvent incomplète, fragmentaire et arrangée par le narrateur. Celui-ci n'est qu'un analyste du rêveur, jamais le rêveur lui-même: ce qui les sépare c'est l'absence/ présence du *cogito* (Bachelard, 1968) et le niveau de conscience où se situe l'entreprise. Cette volonté d'analyse du rêve par la parole découle, pour Nerval, de son intention première de "diriger son rêve au lieu de le subir", de s'expliquer logiquement les fantasmes de la nuit. Il s'intéresse en une égale mesure à l'influence des rêves, de ce monde qui se trouve au-delà des "portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible" (I, 359), sur l'état de veille, sur la vie consciente. Dans *Aurélia*, chaque récit de rêve est suivi d'un commentaire de l'auteur qui analyse lui-même l'état psychique que le rêve respectif lui a provoqué[10]:

> "Ce rêve si heureux à son début me jeta dans une grande perplexité." (I, 374)
> "Je me levai plein de terreur," (I, 392)
> "Le sentiment qui résulta pour moi de ces visions (...) était si triste que je me sentais comme perdu." (I, 393)

Outre un moyen de connaissance, le rêve devient pour Nerval un instrument d'introspection et de confrontation avec soi-même. Selon certaines opinions, le rêve n'est pour Nerval qu'une fiction commode, une forme, un support narratif, la "scène" pour l'exposition de ses quêtes spiritualistes. Que ce soit allégories, hypothèses ou rêves proprement-dits, le monde onirique est pour Nerval "une seconde vie" absurde et hyperbolique parfois mais capable de compenser les insuffisances de la première. Le point extrême c'est "l'épanchement du songe dans la vie réelle" (I, 363) et le renversement du rapport normal entre le rêve et la réalité. Raoul Spifame, avatar de Nerval, en proie à ses "illusions *dorées*" (s.n.) "avait la conviction que ses rêves étaient sa vie et que sa prison n'était qu'un rêve" (RB-II, 242).

Notons encore, puisque nous avons employé le mot de "scène", que la structure sérielle est due, en bonne partie aussi, à la dimension scénique de l'onirisme qui impose la succession linéaire des séquences.

c) Accumulation des constructions de type *je me vis, il me semblait, je crus,*(voir, entendre), *je découvris,je fus surpris, peut-être, tout à coup*, etc. qui traduisent, d'une part, la surprise du narrateur lui-même devant les faits qui lui arrivent; d'autre part, une sorte de déresponsabilisation face à ce qui est raconté. Le narrateur est en même temps acteur et spectateur de la scène respective, surtout grâce au phénomène du dédoublement. Le thème du double occupe une place centrale dans *Aurélia* (Première partie, ch. IX). Le double, "enfant du ciel, enfant de l'enfer" (II,714), pour Nerval, ne signifie pas seulement le dédoublement de la personnalité mais tout ce qui répond à un principe de division: la réalité extérieure lui apparaît comme déchirée entre le bien et le mal en une vision manichéiste; toutes les choses et les paroles ont un "sens double" (I,381). Son propre être dédoublé se débat devant les interrogations sur sa propre identité et le jeu déroutant des apparences ("Je suis l'autre"). A force de se chercher, le sujet se perd entre les fragments de son identité dissoute:

> "Il y a en tout homme un spectateur et un acteur, celui qui parle et celui qui répond.(...) Suis-je le bon? Suis-je le mauvais? me disais-je. En tout cas, l'*autre* m'est hostile..."(I,381)

d) le discours onirique est essetiellement narratif – il y a toujours une histoire (le plus souvent étrange) à raconter.Il faut dire pourtant que si cette histoire est cohérente et logique c'est parce qu'elle est toujours une reconstitution lucide. D'autre part, la narration est le plus souvent une couverture destinée à créer l'illusion d'une cohérence sémantique faisant souvent défaut en réalité.

En ce qui concerne la substance de ce qui est raconté, elle est organisée autour de quelques images symboliques (légisignes dans la terminologie de Peirce) à valeur généralisante et archétypique. Une précision s'impose: comme on le sait, le sens attribué par Pierce au terme "symbole" est différent par rapport au sens habituel, et se réfère à une relation conventionnelle apprise entre signifiant et signifié, alors que les opinions courantes le tiennent, au contraire, pour un signe motivé (Todorov, 1977). Une jonction est cependant possible – selon Pierce, le symbole est propre à la tiercéité régie par le principe de continuité et de synthèse. Or le synthétisme est l'essence même de la doctrine romantique fondée entièrement sur la pratique du symbole à fonction unifiante. On se

trouve donc devant des notions à contenu différent mais à fonction similaire – c'est ce qui nous permet d'affirmer que les symboles typiquement romantiques (le terme de "symbole" est souvent rencontré dans *Aurélia*) employés par Nerval sont aussi des symboles au sens peircéen.

Aurélia nous offre toute une variété de rêves: de grands rêves archétypes, des rêves prémonitoires[11], maléfiques, à quoi nous devons ajouter les rêves éveillés, les rêveries, les hallucinations et les visions. Dans *The Practical Use of Dream Analysis,* Jung fait la distinction entre les rêves personnels et les rêves collectifs. Les premiers ont leur source dans l'inconscient personnel et comme substance des éléments de la vie du rêveur. Les rêves collectifs sont le résultat de "l'impact de l'archétype sur les hommes" et dépassent la personnalité du rêveur car il empruntent certaines images au fond psychique commun. Cette distinction est particulièrement importante lorsqu'on envisage l'onirisme nervalien. Les rêves personnels ont un caractère individuel et sont nés des souvenirs, des sentiments et des désirs de Nerval, ainsi que des événements de sa vie quotidienne. Ce type de rêve apparaissait déjà dans *Les Nuits d'Octobre* (v. supra, ch. II). Ce qui intéresse dans ce cas le narrateur-rêveur c'est surtout la façon dont les événements et les impressions de la veille ont pu agir sur son esprit pour déclencher telle ou telle image – plus que le rêve, c'est sa source qui l'intéresse. Ce type de rêve occupe une place moins importante dans *Aurélia* où le songe est contaminé par les grandes images archétypes, dépassant le plus souvent les limites de la personnalité du rêveur pour rejoindre l'inconscient collectif. Etant donné que chaque individu reproduit, au niveau de son propre psychisme, la pensée ancestrale, ces rêves sont peuplés d'une série d'images symboliques traditionnelles. Parmi ces "grandes images" – (terme de Jung, 1964), équivalant aux représantations collectives, on a pu repérer chez Nerval quelques-unes des plus significatives: La Mère éternelle, l'Epoux divin, la Mort, l'Etoile, la table sacrée. Notons que dans *Aurélia* et les autres œuvres de tiercéité les symboles (collectifs ou personnels) bénéficient d'une place dans le monde magique seulement dans la mesure où ils sont capables de contribuer à l'harmonie et à la communication "générale". Au centre se trouve "une *figure* animique collective" dont émanent "les centres individuels" à base d'"analogie des forces électriques de la nature" (I, 396).

C'est la même raison-exigence de continuité, fusion des contraires – qui explique la préférence de Nerval pour les figures et les êtres syncré-

tiques, voire androgynes et polyvalents[12], si bien définis par l'inscription de la pierre de Bologne citée par Nerval dans *La Pandora* et le *Comte de Saint-Germain* (v. début de ce chapitre). Au niveau du texte, cette idée se matérialise par quelques images-charnière qui polarisent toute la substance textuelle:

– PI, ch. IV – visite chez les ancêtres, dans le monde souterrain: fusion des traits de différentes personnes ("Les traits des parents morts que j'avais pleurés se trouvaient reproduits dans d'autres"– I, 367); incarnation des âmes des aïeux sous la forme d'animaux. L'image s'amplifie peu à peu pour déboucher sur une fusion générale des êtres et des races: "il me semblait voir une chaîne non interrompue d'hommes et de femmes en qui j'étais et qui étaient moi-même;" – I, 368)

– PI, ch.VI, rêve célèbre de la fusion des trois femmes. La description de la fusion des personnes que Nerval fait ici est éloquente pour le mécanisme de la réalisation des images syncrétiques en général: "chacune était (...) un composé de toutes, pareille à ces *types* que les peintres imitent de plusieurs modèles pour réaliser une beauté complète."(I, 373, s.n.)

– PI, ch.VII, la figure d'Aurélia peinte sous les traits d'une divinité aperçue en rêve (Isis).

– PI, ch. VIII, la "déesse rayonnante" (Isis) et ses avatars, créatrice des différentes races (Dives, Péris, Ondins, Salamandres) et assurant à jamais l'évolution de la vie (I, 376).

– PII, ch. IV, la femme de Paris qui chante près de sa table dans un restaurant – il reconnaît sous ses traits ceux d'Aurélia et met cette ressemblance sur le compte du passage de l'esprit de l'une dans l'autre.

– PII, ch.V-VI, Isis, "la mère et l'épouse sacrée", à "nom magique", lui apparaissant tantôt sous la figure de la Vénus antique, tantôt sous les traits de la Vierge des chrétiens (I, 404). Le syncrétisme féminin nervalien culmine dans ces paroles attribuées à la déesse:

> "Je suis la même que Marie, la même que ta mère, la même aussi que sous toutes les formes tu as toujours aimée". (I, 399).

Cette figure étrange finit par s'identifier au "type éternel de la beauté" (I, 407) puisque dans la pensée nervalienne, toutes les formes créées correspondent à un monde de types. ("Poursuivre les mêmes traits dans des femmes diverses. Amoureux d'un type éternel". – II, 706).

Notons que la "communication générale" envisagée par Nerval, celle qui lie terre et ciel, microcosme et macrocosme, monde interne-monde externe, passé et avenir, ainsi que les races, les époques et les individus entre eux est toute *physique* et perceptible par les sens attentifs – il suffit d'être en possession des "formules mystérieuses qui établissent l'ordre des mondes"(I, 404). A ce titre, on peut identifier dans *Aurélia* et les *Mémorables* toute une série d'images destinées à traduire ce lien matériel entre les fragments de l'univers: l'abîme qui traverse le globe et permet au poète la descente dans le monde souterrain, la bague orientale grâce à laquelle il peut communiquer avec l'étoile, le prisme qui synthétise et décompose la lumière, les treilles et les treillages qui soutiennent les berceaux et les "longues trainées" de verdure grimpante, les réseaux inextricables et, en général, tout ce qui s'entrecroise, s'embrasse et se lie; une autre série comprend des symboles polyvalents qui projettent tout sur un plan mythique: l'étoile, le soleil noir, la lune – siège des âmes, le serpent qui entoure la terre et dont les tronçons sont cimentés par le sang des hommes, animaux fantastiques (le lama ailé du monde souterrain, le cheval, le chat, enfant d'une fée), plantes investies de force magique (le myosotis, la petite fleur bleue – favorite des romantiques ou la fantastique fleur d'anxoka, "la fleur soufrée, la fleur éclatante du soleil".– I, 411)[13]. Parfois tous ces éléments s'articulent en constellations symboliques, particulièrement riches en force signifiante – ce sont les grands rêves qui reprennent souvent des mythes préexistants. Citons en ce sens: le songe de la Ville Mystérieuse (PI, ch. V) – ville idéale, habitée par une race heureuse, image possible du paradis perdu; visions retraçant les mythes du déluge et de l'apocalypse – PI, ch.VIII; PII, ch. IV) qui ont à la fois la mission de marquer l'achèvement d'un cycle d'existence de la terre et des races et le début d'un monde nouveau, répondant ainsi à la croyance nervalienne à la résurrection, la régénération et le recommencement. A la même idée se rattache l'épisode du charnier (P. II, ch. VI) "où l'histoire universelle était écrite en traits de sang" (I, 407). Bien que le type éternel de la beauté fût "détruit et tranché en mille morceaux" et les races affaiblies, l'espoir d'un monde nouveau se laisse devenir par "la génération descendante des races de l'avenir" (vision prospective, propre à la tiercéité). Comme nous l'avons déjà signalé (v. tableau, p. 120) l'entreprise engagée au niveau de la tiercéité débouche sur des certitudes définitives. L'échec de la secondéité se transforme en victoire et convictions inébran-

lables, construites sur la consonance et l'harmonie capable de vaincre le fragmentaire de l'espace, du temps et des êtres singuliers:

> "Notre passé et notre avenir sont solidaires. Nous vivons dans notre race, et notre race vit en nous."(I, 368)

Deux idées ordonnatrices se retrouvent aux endroits privilégiés du discours tertiaire pour définir en quelque sorte les lois de fonctionnement du "monde magique" mais aussi du discours qui en parle: la *circularité* et l'*agrandissement*. L'image du cercle avec ses avatars (sphère, spirale, etc.) est, comme on l'a vu, l'une des métaphores obsédantes de Nerval. A part toutes les significations homologuées qu'on peut y reconnaître, le cercle est pour Nerval l'image la plus parfaite de la trajectoire du moi en quête de sa propre identité et qui se nourrit de sa propre substance ("je tourne dans un cercle trop étroit" – L 287, 1094). D'autre part, le cercle et la spirale traduisent le mieux l'essence de la tiercéité, reposant sur le principe de la continuité. Quant à l'agrandissement, quelle que soit la forme sous laquelle on le voit se manifester, il exprime toujours l'évanescence l'aspiration vers l'infini, la tendance à tout comprende et à se confondre avec la totalité de l'univers, ("mon âme se grandissait dans le passé et dans l'avenir" – II, 366). Mais si la grandeur devient le tremplin qui projette l'être vers des régions cosmiques en abolissant l'espace et le temps, elle équivaut aussi à une perte:

> "Elle, je l'avais fuie, je l'avais perdue. Je l'avais fait grande" (Carnet du V. O., II, 718)

Ainsi que la déesse Isis qui "disparaît et se recueille dans sa propre immensité" (I, 301), au moment de sa mort, *Aurélia* se met à grandir sous un clair rayon de lumière. L'ombre agrandie à l'échelle de l'univers s'échappe sans que son adorateur puisse la retenir: "Je la perdais de vue à mesure qu'elle se transfigurait, car elle semblait s'évanouir dans sa propre grandeur". (I, 374)

Nous avons affirmé que circularité et agrandissement ne définissent pas seulement la logique de l'univers nervalien dans son ensemble mais aussi le discours de la tiercéité dans ce qu'il a de plus spécifique. En effet, la structure sérielle dont on a parlé, construite entièrement sur la juxtaposition paratactique des séquences est, au moins théoriquement,

prologeable à l'infini ($A_1 + A_2 + A_3 + ... + A_n$). Cette progression additive représente une augmentation quantitative du discours qui semble germer de lui-même: chaque nouvelle séquence peut être un point de départ pour la suivante. D'autre part, cet enchaînement essentiellement linéaire, contredit apparemment la circularité invoquée tout à l'heure. Ils ne sont pas pour autant contradictoires puisque la "chaîne" nervalienne est, comme on le sait, ininterrompue (voire circulaire) obligée de passer et de repasser par les mêmes points. Les séquences sont realyées par des éléments communs: motifs, figures mythiques, vocables obsessifs, structures récurrentes de sorte que la circularité intervient comme un facteur supra-ordonnateur de la linéarité. Signalons encore que chaque séquence, vu sa clôture et son autonomie relative par rapport à l'ensemble, représente une circularité à l'intérieur de la linéarité grandissante. Ajoutons encore le fait que nous entendons cet agrandissement du discours aussi dans le sens d'une évolution de la matière lingiustique vers un aspect élastique et lisse[14], le mieux perceptible dans *Les Mémorables*. On peut remarquer, à propos de ces textes, maintes fois comparés aux *Illuminations* rimbaldiennes que tout comme celles-ci, ces échantillons de pure prose poétique sont à la fois transparents et opaques requérant une lecture littérale et polysémique. La même absence de lien logique et sémantique entre les énoncés insérés de façon apparemment arbitraire et qui semblent s'articuler uniquement en fonction de leur attraction matérielle – sonore, graphique, structurale. Citons l'un des exemples les plus éloquents:

> "Je sors d'un rêve bien doux: j'ai revu celle que j'avais aimée tranfigurée et radieuse...
> Une étoile a brillé tout à coup et m'a révélé le secret du monde et des mondes. Hosannah! paix à la terre et gloire aux cieux!
> Du sein des ténèbres muettes deux notes ont résonné, l'une grave, l'autre aiguë, – et l'orbe éternel s'est mis à tourner aussitôt. Sois bénie, ô première octave qui commenças l'hymne divin! Du dimanche au dimanche enlace tous les jours dans ton réseau magique. Les mots te chantent aux vallées, les sources aux rivières, les rivières aux fleuves et les fleuves à l'Océan; l'air vibre, et la lumière brise harmonieusement les fleurs naissantes. Un soupir, un frisson d'amour sort du sein gonflé de la terre, et le chœur des astres se déroule dans l'infini; il s'écarte et revient sur moi-même, se resserre et s'épanouit, et sème au loin les germes des créations nouvelles". (I, 410)

Les effets d'échos, et de réverbération sonore, les symétries lexicales, les parallélismes et couplages présents à tous les niveaux du texte, les pulsations proprement matérielles de la substance verbale font de ce lambeau de discours nervalien un lieu de concentration extrême des forces du langage semblable au "pic élancé" évoqué au début des *Mémorables* – c'est l'hypostase alchimique et magique du langage lorsque l'acte verbal tend à coïncider avec le geste de prise en possession du monde. Le texte est encore un exemple-synthèse de quelques-uns des motifs nervaliens privilégiés. Notons enfin que l'élément organisateur de l'univers, le facteur d'harmonie et d'ordre c'est la musique – limite supérieure de la poésie. La musique est présente ici en double hypostase: explicitement thématisée – on en parle comme d'un lien universel ("le choeur des astres") capable d'engendrer le "réseau magique" à l'échelle du cosmos; et implicitement – la mélodie et la vibration proprement dites de la substance verbale maniée par le poète. Et ce n'est pas un hasard si l'octave devient l'élément central et organisateur – n'est-ce pas la meilleure représentation de la linéarité circulaire, de l'unité dans la diversité, avec sa dernière note identique à la première et rappelant la spirale qui passe par les mêmes points mais à des hauteurs différnetes? Et n'est-ce pas aussi la série finie qui engendre des combinaisons infinies?

En fin de comptes, la *recomposition de la gamme dissonante* demeure la meilleure définition de l'entreprise nervalienne dans sa totalité.

NOTES

Introduction

1 N. Groeben, 1978. L'empirisation y est conçue comme l'application aux études de littérature du schéma génératif du processus de recherche empirique (v.p. 31), fondée sur l'observation et l'expérience en dépendance stricte à l'égard des faits. Cette solution ne peut être satisfaisante que pour une première étape de la formation d'une science de la littérature.

2 Citons la définition de la littérature ("pratique entre toutes énigmatique") donnée par J. Kristeva en 1978: "l'unique, l'impossible nomination qui fait être toute expérience subjective en son état d'infini. Faite de langage mais irréductible dans son surgissement aux opérations et aux catégories linguistiques;" (du texte "Feu pour feu" donné en guise d'argument à l'édition de *Séméiotiké* de 1978).

3 Ch. S. Peirce, 1.368, p.79. Tout au long de notre exposé, sauf indication contraire, les citations de Peirce sont données d'après l'édition française, *Ecrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Seuil, 1978. Sauf indication contraire, la page après la citation renvoie à cette édition; les autres chiffres renvoient, selon l'usage, aux *Collected Papers*, Harvard University Press, vol. 1-6 (1931-1935), vol. 7-8 (1958) – le premier numéro désigne le volume suivi du paragraphe dans le volume.

4 Comme on le sait, l'application du modèle logique en linguistique a mené à la constitution d'une linguistique logique. En ce qui concerne l'approche logique de la littérature, on doit d'abord citer les études se rapportant à la grammaire narrative, en particulier le modèle constitutionnel de Greimas.

5 Ce projet pourrait correspondre au souhait qu'exprime J.-Cl. Gardin lorsqu'il parle de la "langue mondiale, nourrie de tous les arts et de toutes les sciences" (1974, p.59).

6 On peut trouver des suggestions intéressantes et les jalons importants concernant ce rapport dans le no. spécial de la revue *The Monist*, vol. 63, no. 4, October 1980, intitulé *Philosophy as Style and Literature as Philosophy*. Citons de l'article de Ed. G. Lawry, "Literature as Philosophy: *The Moviegoer*": "The question of whether literature can be read as philosophy depends perhaps more upon our conception of philosophy than upon our conception of literature. The more logical, argumentative and systematic we take philosophy to be, the less likely we will take literature as serious philosophy. The more intuitive, evidentiary, fluid and visionary we take philosophy to

be, the more likely we will take the literature as serious philosophy." (P.547)

7 L.Wittgenstein: "Le monde est l'ensemble des faits, non pas des choses." – *Tractatus logico – philosophicus*, 1.1, tr. fr. Gallimard, 1961, p.43.

8 Tr. fr. de *Sinn und Bedeutung* par Claude Imbert, dans le vol. *Ecrits logiques et philosophiques*, Seuil, 1971. Pour les problèmes que pose la traduction des termes *sinn* et *bedeutung* v. W. et M.Kneale, *The Development of Logic*, tr. roum. Dacia, 1975 (les auteurs traduisent *bedeutung* par *referință*) et A. Dumitriu, *Istoria logicii*, Ed. did. și ped., 1975, p.871.

9 V. M. Bunge, 1974; P. Botezatu, 1981; I. Pîrvu, 1974, ch.III.

10 Sauf indication contraire, toutes les citations de Nerval sont données d'après Gérard de Nerval, *Oeuvres*, texte établi, présenté et annoté par Albert Béguin et Jean Richer, Bibliothèque de la Pléiade, tome I et II, Gallimard, 1956, 1960.

11 Pour l'analyse détaillée de ce type d'activité, v. surtout les études de J. Kristeva – l'activité intertextuelle est expliquée en termes de géno-texte et phéno-texte. L'intertextualité forme l'objet de très nombreux débats, les considérations la concernant sont présentes dans un très grand nombre d'ouvrages dont l'énumeration est impossible.

12 Dans la première direction pourrait s'encadrer un ouvrage comme celui de Cl. Bremond, 1973.

13 Sous-titre de la *Begriff. schrift: eine der aritmetischen nachgebildete Formelsprache des Reinen Denkes*.

14 Pour le commentaire de la disposition typographique du *Tractatus*, v. G. – G. Granger, présentation de l'anthologie *Ludwig Wittgenstein*, Seghers, 1969, p.23 et sv.

15 Wittgenstein, anthologie citée, p.134.

16 On suppose que les réflexions de *Paradoxe et vérité* devaient s'intégrer dans un ouvrage projeté par Nerval sous le titre *Pensées, Philosophie, Religion*. C'est ce qui ressort du moins de l'interprétation que donnent les auteurs de l'édition Pléiade de la liste des œuvres de Gérard, établie par lui-même (I, 1280, note 1 pour PV).

17 C'est pourquoi, nous inclinons à adhérer à l'opinion des narratologues qui estiment que le problème de la perspective narrative, vision ou point de vue est un faux problème (Lefebvre, Booth).

18 Point de vue de R. Champigny, 1972.

19 De ce point de vue, la définition donnée par M. Schorer nous convient parfaitement: "Quant on parle de technique donc, on comprend presque tout. Car la technique c'est le moyen par lequel l'expérience de l'écrivain qui constitue le sujet l'oblige à y faire attention; la technique est le seul moyen qu'il a de découvrir, d'explorer et de développer le sujet, de transmettre sa signification et, enfin, de l'évaluer.(...) La technique dans l'œuvre fictionnelle se constitue sûrement de toutes ces formes évidentes de l'œuvre qui sont d'habitude considérées comme étant sa totalité et beaucoup d'autres". – "Technique as Discovery", apud. W. Booth, 1976, p. 123, n.10.

20 Ce mécanisme de la naissance d'un nouveau texte à partir de certaines "sources" est analysé à fond par N.I. Popa, 1930.

21 Nerval, *Correspondance*, L 33, 809-810; L 46, I, 825.

22 Pour l'opposition engagé / désengagé dans la narration, v. R. Champigny, 1972, p.9.

23 Pour une discussion plus détaillée v. M. Mureșanu Ionescu, 1981 b.

Chapitre I

1 Pour un inventaire presque complet des emplois du terme "discours", v. D. Maingueneau, 1976, p.11 et sv.

2 Nous pouvons y percevoir un nouvel élément de "modernité" – v. conception similaire du groupe Tel Quel: "L'infinité du code (de la langue) n'est pas réalisable contradictoirement que dans l'inachèvement du texte toujours bouclé provisoirement (...) le texte n'est jamais que fragment" (J.-L. Houdebine, "Première approche de la notion de texte" in *Théorie d'ensemble*, 1968 (1980) p. 265.)

3 Nous utilisons le terme "syntaxe" dans un sens large qui désigne les modalités de relation, combinaison, imbrication, à divers niveaux. Pour un examen plus minutieux de cet espect, v. M. Muresanu Ionescu, 1977.

4 Dans le domaine romanesque, v. Cl. Duchet, 1975; S. Felman, 1975. Pour une approche plus générale, v. Ph. Dubois, 1977. Pour des références aux sonnets de Nerval, v. M. Mureşanu Ionescu, 1979.

5 On évoque souvent à ce titre les "coq-à-l'âne graphiques" dont Nerval avait entouré un portrait maintenant célèbre, publié par M. Tourneux dans *L'Age du Romantisme* et repris par J. Richer (1947). Les inscriptions de Nerval sont: en haut *Cigne allemand* (signalement) *feu G-rare*, un dessin représentant un geai ou un corbeau en cage, en bas: *Je suis l'autre*, un sceau de Salomon marqué d'un point au centre.

6 On ne prend certainement pas en considération la bande dessinée avec son statut spécifique où le texte est une annexe de l'image.

7 Notons que l'idée de réforme, de changement, de progrès est mise sous le signe du "graphe" tel qu'il résulte des titres complets des œuvres de Restif: *Le Mimographe ou Idées d'une honnête femme pour la réformation du théâtre national*, 1770; *L'Anthropographe ou l'Homme réformé*, titre sous lequel Restif annonçait l'*Andographe*, 1782; *Le Thermographe ou Idées d'un honnête homme sur un projet de réforme générale des lois*, 1789; *Le Glossographe ou la langue réformée*, ouvrage non publié (apud éd. Pléiade, II, 1487)

8 Il est difficile de ne pas penser aux correspondances baudelairiennes; on n'a pas assez pris en considération jusqu'à présent le rôle de précurseur que joue Nerval en ce sens aussi.

9 Le texte intitulé *Jemmy*, inséré par Nerval dans le volume, a cessé d'y être intégré, surtout après l'étude pénétrante de N.I. Popa (1930) qui démontre que ce n'est qu'une simple traduction et imitation du texte allemand *Christophorus Bärenhäuter* de Charles Sealsfield (pseudonyme de Karl Postl). Les auteurs de la première édition Pléiade le considèrent comme "un corps étranger" et ne le reproduisent pas. Une opinion contraire est exprimée par G. Schaeffer (1977) qui suit l'édition établie par L. Cellier, Garnier-Flammarion, 1965. Le texte est réintégré aux *Filles du Feu* par les auteurs de la deuxième édition Pléiade, t.III, 1993. Le principal argument est le respect du projet nervalien initial.

10 Nous employons le terme hypersigne dans le sens de groupement ou complexe de signes donné comme un tout (v. R. Marty, 1980).

11 Cette situation est constatée quant à Peirce par Fr. Peraldi dans la Présentation du no. spécial de *Langages* 58/1980 ("La sémiotique de C.S. Peirce").

12 Pour la situation actuelle de l'œuvre peircéenne et l'intérêt qu'elle a continué de susciter depuis la mort de l'auteur – (1914), v. M.H. Fisch, 1980. Sur le terrain français, la lacune dont se plaignait G. Mounin en 1970 (*Introduction à la sémiologie*) concernant "l'absence d'une bonne étude sur Charles Saunders Peirce (...) dont la théorie générale des signes est sans doute unique" (p.8) a été partiellement comblée

par la traduction de G. Deledalle (1978) ainsi que la parution du no. spécial de *Langages* 58/1980.

13 Peirce fait appel ici à l'exemple des graphes: un graphe à trois bras ne peut pas être fait de graphes ayant chacun deux ou un bras mais des combinaisons de graphes de trois bras chacun suffisent pour bâtir des graphes avec tous les nombres de bras supérieurs à trois.

14 Peirce est conscient de l'analogie possible avec la méthode hégélienne, malgré son antipathie déclarée pour Hegel mais il souligne la filiation par rapport aux catégories de Kant – v. 8.329, p. 23; 1.544, p. 118.

15 Deledalle, commentaire à l'édition française 1978; J. Réthoré, 1980.

16 R. Marty, 1980. Selon certaines opinions, (G. Deledalle, commentaire 1978), Ch. Morris lui-même aurait confondu l'interprétant avec l'interprète, ce qui aurait entraîné "l'échec partiel de son entreprise" (p.218).

17 Dans tout ce paragraphe, nous avons employé le terme "critique" de façon conventionnelle en faisant abstraction des variétés de démarches possibles (poétique, sémiotique, psychanalytique ou autre). Le mot désigne ici tout discours ayant pour objet un autre discours, littéraire ou discours sur le discours littéraire. Sur la critique comme métadiscours v. aussi S. Alexandrescu, 1979, "La critique littéraire: métadiscours et théorie de l'explication' in *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, Hachette.

18 Qualifications empruntées à la classification de Morris (1946), cité supra, p.55. Notre classification ne la recoupe pas dans le sens qu'il n'est pas possible d'introduire toute une classe de Morris dans l'une des catégories que nous proposons.

19 Nous appelons *intertextualité externe* les traces des textes des auteurs perceptibles dans les textes d'un auteur et *intertextualité interne* les références, implicites ou explicites, à d'autres textes du même auteur.

20 La "blonde aux yeux noirs" – motif favori de Nerval ainsi que de son ami Th. Gautier: v. G. Poulet, 1966.

21 Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, acte II, scène 5.

22 Toute autre formule est réductible, comme le démontre Peirce, à un modèle triadique.

23 On peut nous faire le reproche de ne pas avoir respecté l'articulation habituelle: priméité/secondéité/tiercéité; qualisigne/sinsigne/légisigne; icône/indice/symbole et d'avoir établi l'ordre indice/icône/symbole. D'abord, précisons-le encore une fois, il ne s'agit que d'une prépondérance. D'autre part, il y a des raisons à rattacher l'icône à la secondéité. Selon Peirce, l'icône s'articule au passé qui est le propre de la secondéité et l'indice au présent, propre à la priméité. Citons aussi cette note de G. Deledalle: "Une icône est de l'ordre de la secondéité, une idée est de l'ordre de la tiercéité" (Ch. S. Peirce, *Ecrits sur le signe*, p. 149). La réalité textuelle et les implications sémantiques de l'œuvre de Nerval ont reforcé notre conviction.

24 Nous avons maintenu le groupage des textes proposé par la première éd. Pléiade.

25 Evidemment, la plupart des textes nervaliens ont un caractère autobiographique. Mais, comme on l'a précisé, nous avons pris en considération une prépondérance. Les textes inscrits sous 2a sont de façon plus nette marqués par le pacte autobiographique – ils illustrent ce qui est appelé généralement "littérature du souvenir".

Chapitre II

1 Pour cet aspect, v. Cl. Duchet, 1963; M.-J. Lefebve, 1971, ch. V, VI.

2 On exclut évidemment de cette catégorie la fausse littérature de voyage qui thématise le voyage ou qui relate un voyage imaginaire (Gulliver, voyage dans la lune, au centre de la terre, etc.). Comme il résultera des analyses qu'on propose, ce type de récit ne porte d'ailleurs par les marques de la littérature de voyage dans son sens propre.

3 Bien qu'il s'agisse de l'un des textes les plus intéressants de Nerval, il n'a pas beaucoup joui de l'attention des exégètes. Les quelques commentaires qui existent sont dus à J. Richer, 1963, ch. XII; R. Chambers, 1969, ch. IX; R. Jean, 1974; J. Bony, 1990.

4 V. *Angélique*, I, 161-162; le texte *Le roman historique* – I, 448-449; la digression sur le roman interdit, retranchée de l'*Histoire de l'abbé de Bucquoy*, II, 1466-1469.

5 Dans cette catégorie entrent par exemple les pronoms démonstratifs au singulier ("ceci" et "cela"), des noms propres (Venise, Napoléon), des pronoms personnels et impersonnels au singulier ("lui", "elle", "tu", "il" neutre), des expressions commençant par l'article défini suivi d'un nom, qualifié ou non, au singulier ("la table", "le vieil homme", "le roi de France").

6 Pour une discussion de ce type à propos du réalisme, v. Ph. Hamon, 1973.

7 Il faut préciser que l'identification avec un autre a aussi chez Nerval une explication "physique" – il se croit, ainsi qu'il l'avoue, par un effet de métempsychose, une réincarnation du héros du XVe siècle (v. I.151).

8 Pour cette notion, v. M. Foucault, 1971.

9 Pour une analyse quantitative du *Voyage en Orient*, v. G. Schaeffer, 1967, pp.386-389. L'auteur synthétise les résultats dans un tableau destiné à mettre en lumière "les plans profonds" de l'œuvre, rendant compte du nombre des subdivisions, nombre des chapitres, longueur des subdivisions, structure des commentaires. Nous avons effectué nous-même, indépendamment, une analyse similaire de la structure d'*Angélique* (v. infra).

10 Pour cette articulation avec les mythes personnels de Nerval, v. G. Schaeffer, 1967.

11 Granger, *Essais d'une philosophie du style*, Colin, 1968, apud. J.J. Nattiez, 1974, p.12.

12 Parmi les principales contributions théoriques concernant la description, citons: Ph. Hamon, 1972; R. Barthes, 1968, 1970; G. Genette, 1966; M. Bal, 1977; M.E. Blanchard, 1980; les articles de *Poétique* 43/1980.

13 Nous employons la notion de paraphrase dans le sens de la définition de A.J. Greimas, J. Courtés, 1979, p.268.

14 Pour cette distinction, v. A.J. Greimas, J. Courtés, 1979, p. 268.

15 Des fragments du futur *Voyage en Orient* sont publiés en 1846 dans l'*Artiste* sous le titre *Sensations d'un voyageur enthousiaste*.

16 Pour Peirce, le sentiment est essentiellement produit par les "qualités sensibles" étant lui-même "une qualité de la conscience immédiate"; pour les définitions qu'il en donne, en rapport avec la priméité, v. les paragraphes 1.304, 1.306-1.311, pp.83-88.

17 On peut reconnaître la définition même de l'indice, donnée par J. Prieto, *Sémiologie*, p. 95, citée par G. Mounin, 1970, pp. 13-14.

18 On emploie signal dans le sens accordé par E. Buyssens, 1943, § 14 où le signal est défini comme un indice artificiel c'est-à-dire comme un fait qui fournit un indi-

cation et a été produit expressément pour cela; v. aussi J. Prieto, 1966, ch. I, II où le signal est encore défini comme un instrument à transmettre des messages.

19 Pour la définition de l'acte sémique, v. E. Buyssens, 1943; J. Prieto, 1966.

20 v. P. F. Strawson, 1977, p. 30; nous nous sommes fondé encore sur C. Popa, 1972; Gh. Enescu, 1976, 1980.

21 Pour la distinction codes verbaux / non-verbaux et leur classification, v. surtout: J. Prieto, 1966; R. Barthes, 1967; G. Mounin, 1970; U. Eco, 1972.

22 Avec une réserve pourtant quant à l'ambiguïté du terme "signe" – les signaux et les symboles sont eux aussi des signes.

23 Les espaces culturels (bâtiments, constructions diverses) et naturels (paysage) se rattachent par ailleurs, à un autre niveau, à une symbolique du minéral et du végétal informant toute l'œuvre de Nerval – v. en ce sens, M. Mureşanu Ionescu, 1975. Pour une approche sémiotique de l'architecture, v; P. Miclau et collab., 1977.

24 Pour les multiples sources livresques du *Voyage en Orient*, v. surtout l'appareil critique de l'édition Pléiade.

25 Cette "parcelle" n'est pas d'habitude mentionnée comme branche possible de la sémiotique (v. par exemple U. Eco, 1972).

26 Comme on le sait, Nerval fut aussi auteur de pièces de théâtre, (v. les *Œuvres complémentaires* éditées par J. Richer) et chroniqueur dramatique assidu, fondateur de la revue *Le monde dramatique*. Une étude pousée de cette dimension de son œuvre reste à faire.

Chapitre III

1 Peirce, 1.321-1.323, 1.335-1.336, 1.427-1.428, pp.92-97.

2 L'"expérience" peut être considérée comme l'élément central et générateur de l'œuvre nervalienne dans sa totalité; sous différentes formes, elle organise tous les textes. Les mythes préexistants même, expériences de l'humanité, deviennent ses propres expériences, des "mythes personnels". C'est probablement la raison pour laquelle la seule exégèse complète de l'œuvre nervalienne s'intitule *Nerval. Expérience et création* (J. Richer, 1963).

3 Les textes où Proust se réfère à Nerval sont: "Gérard de Nerval" dans *Contre Sainte-Beuve* et l'article "A propos du "style" de Flaubert" publié dans la *Nouvelle Revue Française*, 1920; Nerval y est vu comme l'"un des trois ou quatre grands écrivains du XIXe siècle". Pour un rapprochement plus poussé entre Nerval et Proust, v. R. Jean, 1974, G. Poulet, 1980.

4 V. en ce sens, l'analyse de R. Jean, 1964, 1974.

5 Les interprétations d'orientation psychanalytique ont pu voir dans ce double versant l'expression d'un éternel conflit se déroulant à l'intérieur du psychisme humain entre ses dimensions masculine et féminine, matérialisé chez Nerval dans la fixation maternelle perpétuellement opposée à un double masculin hostile (hypostase du père terrorisant) – v. en ce sens: Ch. Mauron, 1962; J.P. Weber, 1963.

6 H. Bergson, 1930, p. 141: "Le souvenir d'une sensation est chose capable de *suggérer* cette sensation, je veux dire de la faire renaître, faible d'abord, plus forte ensuite, de plus en plus forte à mesure que l'attention se fixe davantage sur elle.(...) La sensation, en effet, est essentiellement de l'actuel et du présent; mais le souvenir, qui la suggère du fond de l'inconscient d'où il émerge à peine, se présente avec cette puissance sui generis de suggestion qui est la marque de ce qui n'est plus, de ce qui voudrait être encore."

7 Un éclaircissement terminologique s'impose: nous avons employé deux termes renvoyant à la priméité – *constatation* et *perception*. Nous avons considéré le second comme étant plus adéquat au discours primaire en général (examiné par nous dans le ch. II) et le premier comme plus propre à exprimer la priméité de chaque catégorie en particulier.

8 La notation numérique renvoie à l'articulation de la trichotomie et de la triade dans le modèle de Peirce (v. supra, p. 65). Cette articulation est très utile ici car elle réunit la division (trichotomie) et la réunion (triade) ce qui correspond à l'articulation nécessaire de l'analyse et de la synthèse.

9 v. M. Bakhtin, 1970 (tr. roum.); J. Kristeva, 1969 (1978); T. Todorov, 1981.

10 v. Peirce, 2.277, p. 149: "On peut en gros diviser les hypoicônes suivant le mode de priméité auquel elles participent. Celles qui font partie des simples qualités ou premières priméités, sont des *images*; celles qui représentant les relations, principalement dyadiques ou considérées comme telles, des parties d'une chose, par des relations analogues dans leurs propres parties, sont des *diagrammes*; celles qui représentent le caractère représentatif d'un representamen en représentant un parallélisme dans quelque chose d'autre, sont des *métaphores*.

11 Ce sous-titre n'est pas conservé, à tort, par les éditions modernes (y compris l'actuelle édition de la Pléiade) puisqu'elles ont perpétué une erreur de la *Bibliographie* d'Aristide Marie. Ce sous-titre figurait sur l'édition princeps (novembre 1852, chez Victor Lecou) où l'on peut lire sur la couverture: *Les Illuminés ou les précurseurs du socialisme* et à l'intérieur: *Les Illuminés. Récits et portraits*. Un encadré donne les titres des textes qui composent le volume. (Pour ces détails bibliographiques, v; G. Schaeffer, 1977).

12 L'importance que Nerval accorde au Nom est encore évidente dans sa préoccupation obsédante pour son propre nom qu'il modèle de toutes les manières comme une matière plastique et qu'il tâche perpétuellement de motiver en l'articulant à de multiples sphères sémantiques.

13 U. Eco, 1972, pp. 89-90. La plupart des opinions soutiennent pourtant le contraire – on affirme d'habitude que les noms propres dénotent sans pouvoir connoter (v. T. Todorov, 1969; l'auteur parle aussi de la capacité des noms propres de signifier.). v. aussi *Poétique* 46/1980, partiellement consacré au nom propre.

14 Pour une sémiotique du blason, v. G. Mounin, 1970, pp. 103-115.

15 Sur la figuralité textuelle, v. *Littérature* 43/1981.

16 A ce propos, v. surtout G. Poulet, 1966; L. Cellier, 1971.

17 Pour les notions de *plan* et *montage* dans la narration, v. I. Lotman, 1973, p.361 et sv.

18 Nous nous rapportons pour cette distinction au schéma proposé par Greimas et, à sa suite, par J. Courtés, 1976, p. 43, opérant la distinction entre niveau profond / niveau superficiel / niveau textuel.

19 Dans *Octavie*, on peut distinguer le "centre" et la "périphérie" (v. R. Jean, 1974); dans *Isis* se combinent un texte de Nerval, comprenant ses propres souvenirs d'un voyage à Pompéi pour une fête qui reconstitue le culte d'Isis et des textes empruntés sous forme de traduction-adaptation à Carl-A. Böttinger, *Die Isis-Vesper* et d'Apulée, *Les Métamorphoses* (v. N. I. Popa, 1930).

20 Pour une analyse détaillée de l'échec dans *Sylvie*, avec des implications dans la construction textuelle, v. L. Cellier, 1971.

21 Selon K. Schrärer (1968), ici la notion de "jeune" et "vieux" perdent leur sens ordinaire: Sylvie (l'avenir) devient l'image du passé de la tante, tandis que la tante (passé) devient l'incarnation de l'avenir de la fille (p.70).

NOTES

22 Le mot est employé par Nerval dans *Le Comte de Saint-Germain* (I,549) qui est l'histoire d'un mort ressuscité. De même, dans *Les Illuminés* (CN): II, 1036, 1148, 1219 et la célèbre phrase de la préface des *Filles du feu*: "Inventer, au fond, c'est se ressouvenir." (I, 150-151). Sur la dialectique du souvenir et du pré-souvenir et sa relation avec le mythe, v. M.J. Durry, 1956, ch. III.

23 Pour un aperçu historique et formel du genre, v. T. Todorov, 1967; L. Versini, 1979.

24 Dans la version publiée dans le *National*, les "textes insérés" étaient beucoup plus nombreux, pouvant entrer dans les catégories mentionnées. Ils figurent dans l'édition Pléiade sous le titre *Fragments des Faux Saulniers*. Leur retranchement dans la version des *Filles du feu* traduit, chez Nerval, un progrès dans le maniement de la technique de jonction des fragments.

25 Pour cette notion, v. T. Todorov, 1971, ch. 5.

26 Popa (1930) montre, à base de vérification, que toutes les références données par Nerval sont réelles: "Les noms de bibliothécaires ou d'érudits cités dans *Angélique* sont tous authentiques. Gérard n'invente jamais; il ne fait que transposer." (p. 26).

27 Valéry, *Cahiers*, Pléiade, II, p.1021; v. aussi J.L. Galay, 1977, p.337.

28 Groupe μ, 1970.

29 Il est important de signaler dans ce contexte les transformations subies par les titres de quelques textes de Nerval: *Jemmy*, incluse par N.I. Popa parmi *Les Filles du feu* dont le modèle fut un texte allemand, *Christophorus Bärenhäuter*. Nerval remplace ce masculin par le féminin; *Jemmy O'Daugherty*, réduit en 1854, à *Jemmy*. N.I. Popa (1930) complète: "Le véritable nom de l'Irlandaise est Jemina; la voilà, grâce au poète, parée d'un nom rappelant Jenny Colon, sorte d'Aurélia." (pp.10-11). De même, le texte d'*Isis* a été titré avant d'être intégré aux *Filles du feu*, *Le temple d'Isis, souvenir de Pompéi* (1854), l'*Iseum, souvenir de Pompei* (1847) jusqu'à la réduction finale, *Isis* (1854).

30 Le sens étymologique du mot *anaphore* intéresse la structure du récit – v. J. Kristeva, 1969, p. 81: "le mot *anaphore* signifie étymologiquement un mouvement *à travers* un espace: *anaphore* en grec veut dire "surgissement", "élévation", "ascention", "montée" d'un fond ou retour vers l'arrière; *anaphorikos* = relatif à". Pour l'importance de l'anaphore dans le récit, v. Ph. Hamon, 1974, p. 136 où l'anaphore est définie comme "toute répétition d'unités identiques en des positions équivalentes" ou "tous les procédés de substitution divers qui assurent la clôture et la cohérence du texte (signes économiques renforçant l'équivalence entre les termes disjoints ainsi que la cohésion et la mémorisation de l'énoncé."

31 Le "ton" forme une catégorie assez ambiguë qui ne peut se confondre ni au "mode", ni à la "voix", définis par Genette, 1972. Ce qui intéresse ici n'est pas "qui voit?" et "qui parle?" mais le "comment on parle?".

32 Dans le sens que Barthes donne à ces termes – 1970.

33 On peut reconnaître ici l'élément commun à toutes les définitions du récit. Nous nous sommes appuyé surtout sur celles de Greimas.

34 Dans toute cette discussion sur la mise en abyme dans *Angélique* on doit supposer comme impliquée la définition donnée par L. Dällenbach, 1977, p.52: "est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse."

35 Il semble que ce mouvement de triplication soit l'ordre intérieur du texte: les trois segments sont formés chacun de trois sous-segments, ou de son double, six (BD). L'obsession du nombre trois revient le long du texte: "Au bout de trois jours (on compte toujours par trois ou par sept dans ce pays légendaire) La Corbinière..." (I, 198, 1229); dans *La Sonnette enchantée*, on tire trois fois le cordon de cette sonnette fantastique, à l'"heure fatale des fantômes" (I, 176). Cette mystique du trois rappelle le

conte populaire et se subsume à la logique du modèle triadique organisant l'œuvre dans sa totalité. (v.Ch.I).

36 Pour le parallèle Nerval-Rétif de la Bretonne, v. N.I. Popa, 1925.

37 G. Genette, 1972, p. 75: l'auteur considère que tout récit peut être vu comme le dévéloppement "aussi monstrueux qu'on voudra" d'une forme *verbale*, au sens grammatical, l'expansion d'un verbe; "Je marche, Pierre est venu" sont des formes minimales de récit et, inversement, l'*Odyssée* ou la *Recherche du temps perdu* ne font, d'une certaine manière, qu'amplifier (au sens rhétorique) des énoncés tels que "Ulysse rentre à Ithaque", "Marcel devient écrivain".

Chapitre IV

1 Dans cette perspective, il est légitime d'envisager une lecture freudienne des textes nervaliens de la secondéité et une analyse jungienne de ceux de la tiercéité (v. Ch. Mauron, 1962; J.P. Weber, 1963).

2 V. entre autres, l'opinion de J. Kristeva: "Vu comme texte, le ROMAN est une pratique sémiotique dans laquelle on pourrait lire, synthétisés, les traces de plusieurs énoncés." (1970, p.13). A titre d'exemple, v. notre investigation concernant la gestualité dans le discours narratif – M. Mureşanu Ionescu, 1981 a.

3 Pour un examen complet du problème, v. Chr. Bomboir, 1978. Ajoutons aux opinions déjà exprimées à ce propos qu'un certain détail de construction plaide pour un statut littéraire du texte: v. ch. III; le procédé relève d'une technique de l'autocitation et de la circulation des unités textuelles propre à Nerval – v. supra, ch.I.

4 Sur *Le Marquis de Fayolle* et les problèmes du roman chez Nerval, v. R. Jean, 1964; J. Richer, 1963, pp. 234-237.

5 L'histoire du texte, l'établissement d'une version définitive et sûre est l'un des problèmes les plus épineux des études nervaliennes. Il existe à ce propos de véritables partis ennemis dont les points de référence sont: 1) le texte donné par l'édition Pléiade réalisée par A. Béguin et J. Richer, avec les différentes retouches d'une édition à l'autre (nous nous rapportons au tirage de 1960); 2) l'édition critique de J. Guillaume, 1968 (réimprimée en 1976), remarquable par sa minutie et son souci pour le détail documentaire; 3) l'édition critique de J. Senelier et collab., 1975 qui met en évidence de nombreuses "erreurs capitales" de la précédente (2). Il faut dire que l'orientation documentaire des études nervaliennes ne manque pas d'une certaine pédanterie qu'on peut nommer aussi rigueur.

6 Pour les mécanismes propres au discours de la magie, v. l'intéressante étude de T. Todorov, 1978 a.

7 Cette présence de l'inconscient dans le langage a fini par être acceptée par les représentants "pur sang" de la poétique (v. Genette, 1969, p. 113); on pourrait dire que l'exemple nervalien invoqué ci-dessus s'encadre parmi ces "perversités" linguistiques dont s'occupe Genette à propos du couple *jour/nuit* investis, de façon contradictoire, d'un timbre obscur et clair respectivement – l'anomalie avait déjà été signalée par Mallarmé et Paulhan.

8 Certains commentateurs (G. Poulet, 1966) y ont remarqué une structure en dyptique, les 14 chapitres de *Sylvie* se divisant en deux parties égales: 1-7, l'histoire d'une espérance (ligne ascendante); 7-14, l'histoire d'une déception (ligne descendante). L. Cellier découvre, au contraire, une organisation ternaire du texte, toujours close, perçue dans la structure profonde du récit. L'ordonnance ternaire des chapitres correspondrait à la logique du texte, organisé aussi en fonction de l'appatrition des

trois figures féminines – Adrienne, Sylvie, Aurélie – symbole des trois étapes de la vie – enfance, adolescence, jeunesse – auxquelles s'ajoute la vieillesse, époque de l'écriture.

9 Pour le rapport entre pensée sérielle et structures artistiques ouvertes, polyvalentes, v. U. Eco, 1968, pp.350-351.

10 L'alternance récit de rêve / commentaire du rêve établit plusieurs niveaux textuels. A ce titre, l'analyse la plus pertinente est fournie par R. Jean (1974) qui distingue dans *Aurélia* trois registres interférés de l'ensemble textuel: 1) le récit autobiographique; 2) le récit onirique; 3) le métarécit qui inclut les commentaires de rêves et les tentatives d'explication ainsi que les réflexions à valeur générale.

11 La présence du rêve prémonitoire imprime au récit un caractère proleptique, opposé au caractère analeptique des récits de la secondéité (pour *prolepse* et *analepse*, v. Genette, 1972).

12 Le syncrétisme de la tiercéité est le devenir de la *ressemblance* que nous avons identifiée comme l'un des principes organisateurs de la secondéité (v. ch. III).

13 Sur la signification de l'élément végétal chez Nerval, v. M. Mureșanu Ionescu, 1975.

14 Le mot appartient à J.P. Richard (1995, p.85) à propos des *Mémorables*.

BIBLIOGRAPHIE

1. Oeuvres de Gérard de Nerval
— Éditions de référence —

Oeuvres, t. I et II; texte établi, annoté et présenté par Albert Béguin et Jean Richer, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1956, 1960.

Oeuvres, t. I et II; texte établi, avec un sommaire biographique, une étude sur Gérard de Nerval, des notices, des notes, un choix de variantes et une bibliographie par Henri Lemaître, Garnier, 1966.

Oeuvres complètes, t. I, II, III, sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1984, 1989, 1993.

Les Filles du feu, édition critique d'après des documents nouveaux, suivi d'une étude critique sur *Les Filles du feu* par Nicolas Popa, Champion, 1931.

Choix de textes, précédé d'une étude par Jean Richer, Seghers, 1962.

Les Chimères, édition critique par Jean Guillaume, Bibl. de la fac. de philosophie et lettres de Namur, Fasc. 37, 1966.

Pandora, édition critique de Jean Guillaume, lettre-préface de Claude Pichois, Presses Universitaires de Namur, 1976.

Oeuvres complémentaires, textes réunis et présentés par Jean Richer, t. III, IV, V, VI (théâtre), Nouvelle bibl. nervalienne, Minard, 1960-1967.

*Les manuscrits d'**Aurélia de Gérard** de Nerval*, présentés par Jean Richer, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1972.

Traduction de *Faust* de Goethe, suivi du *Second Faust*, édition de la Pléiade, 1930.

Lettres à Franz Liszt, textes inédits présentés et publiés par Jean Guillaume et Claude Pichois, Bibl. de la fac. de philosophie et lettres de Namur, Fasc. 52, Presses Universitaires de Namur, 1972.

2. Études sur Gérard de Nerval
— Sélection —

Albérès, R.M. – 1962, *Nerval*, Éditions Universitaires.

BIBLIOGRAPHIE

Audiat, P. – 1926, *L'Aurélia de Gérard de Nerval*, Libr. Ancienne Honoré, Champion.

Béguin, A. – 1936, *Gérard de Nerval et la descente aux enfers*, Stock.

– 1939, *L'Ame romantique et le rêve*, José Corti (tr. roum. Univers, 1970).

Bénichou, P. – 1970, *Nerval et la chanson folklorique*, José Corti.

– 1978, "Sur la *Pandora* de Nerval" in *Rev. d'Hist. Litt. de la France*, 78[e] année, no. 1.

Bomboir, Chr. – 1978, *Les lettres d'amour de Nerval, mythe ou réalité?*, "Études nervaliennes et romantiques" I, Presses Universitaires de Namur.

Bony, J. – 1990, *Le récit nervalien, une recherche des formes*, José Corti.

Chambers, R. – 1980, "La narration dans *Sylvie*" in *Poétique*, no. 41.

Carofiglio, V. – 1966, *Nerval e il mito della "pureté"*, La nuova Italia Editrice, Firenze.

Cellier, L. – 1963, *Gérard de Nerval*, Hatier.

– 1971, "De *Sylvie* à *Aurélia*, structure close et structure ouverte" in *Archives des lettres modernes*, no. 131 III.

Dédéyan, Ch. – *Gérard de Nerval et l'Allemagne*, SEDES, 1975, t. I, II.

Durry, M. J. – 1956, *Gérard de Nerval et le mythe*, Flammarion.

Gascar, P. – 1981, *Gérard de Nerval et son temps*, Gallimard.

Gaulmier, J. – 1956, *Gérard de Nerval et Les Filles du feu*, Nizet.

Geninasca, J. – 1971, *Analyse structurale des* **Chimères** *de Nerval*, éd. de La Baconnière, coll. "Langages".

Gollut, J.-D. – 1993, *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les oeuvres de la modernité*, José Corti.

Guichard, L. – 1972, "Notes sur Nerval et la chanson folklorique" in *Rev. d'Hist. Litt. de la France*, 72[e] année, no. 3.

Guillaume, J. – 1972, *Aurélia*, Prolégomènes à une édition critique, Presses Universitaires de Namur, Fasc. 51.

Haedens, K. – 1939, *Gérard de Nerval ou la sagesse romantique*, Grasset.

Hellens, F. – 1972, "Nerval le romantique", in *Europe*, avril, no. 516.

Humphrey, G. R. – 1969, *L'esthétique de la poésie de Gérard de Nerval*, Nizet.

Jean, R. – 1964, *Nerval par lui-même*, Seuil.

– 1974, *La poétique du désir*, Seuil.

Jeanneret M. – 1978, *La lettre perdue. Écriture et folie dans l'oeuvre de Nerval*, Flammarion.

Malandain, G. – 1986, *Nerval ou l'incendie du théâtre*. Identité et littérature dans l'oeuvre en prose de Gérard de Nerval, José Corti.

Mauron, Ch. – 1962, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Introduction à la psychocritique, José Corti.

Mureşanu Ionescu, M. – 1975, "L'élément végétal – partie intégrante de la mythologie personnelle de Nerval" in *Analele şt. ale Univ. Iaşi*, t. XXI.

– 1977, "Nerval – une syntaxe poétique" in *Analele şt. ale Univ. Iaşi*, t.XXIII.

– 1979, *Poésie et graphie*, Analyse graphique de deux sonnets de Nerval. Communications au II[ème] Congrès International de Sémiotique, Vienne.

– 1981 a, "Pour une lecture pragmatique de la narration" in *Degrés*, no. 28.

– 1981 b, "Nicolas I. Popa et les études sur Nerval" in *Études nervaliennes et romantiques* III, Presses Universitaires de Namur.



– 1981 c, "Mise en abyme et niveaux narratifs dans *Angélique* de Gérard de Nerval" in *Dialogue*, no. 7, Univ. "Paul Valéry", Montpellier.
– 1990, *Eminescu și intertextul romantic*, Junimea.
Petitfils, P. – 1986, *Nerval*. Biographie, Julliard.
Popa, N. I. – 1925, *Le Sentiment de la Mort chez Gérard de Nerval*, Mélange d'École Roumaine en France, Camber.
– 1930, "Les sources allemandes de deux *Filles du feu*: *Jemmy* et *Isis* de Gérard de Nerval" in *Rev. de Litt. comparée*.
– *Étude critique sur* ***Les Filles du feu***, Champion, 1931.
– 1971, "Problèmes de stylistique et de poétique dans l'art de Gérard de Nerval" in *Actes du XII*^ème^ *Congrès International de Philologie romane*, II, Éd. de l'Académie Roumaine.
Poulet, G. – 1955, "Nerval et le cercle onirique" in *Cahiers du Sud*, no. 331, repris dans *Métamorphoses du cercle*, Plon, 1961.
– 1966, "Nerval, Gautier et la blonde aux yeux noirs" in *Trois essais de mythologie romantique*, José Corti.
– 1980, "Nerval et l'expérience du temps" in *L'Herne*, 37.
Proust, M. – 1920, "A propos du «style» de Flaubert" in *Nouvelle Revue Française*, janvier.
– 1954, "Gérard de Nerval" in *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard.
Richard, J. P. – 1955 a, "Géographie magique de Nerval" in *Poésie et profondeur*, Seuil.
Richer, J. – 1947, *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques* (Avec des textes et des documents inédits), Édition du Grifon d'Or.
– 1963, *Nerval. Expérience et création*, Hachette.
Schaeffer, G. – 1967, *Le Voyage en Orient de Nerval*. Étude des structures, La Baconnière, coll. "Langages".
– 1977, *Une double lecture de Gérard de Nerval. Les Illuminés et Les Filles du Feu*, La Baconnière-Payot, coll. "Langages".
Schärer, K. – 1968, *Thématique de Nerval ou le monde recomposé*, Préface de G. Poulet, Lettres Modernes, Minard, "Nouvelle Bibliothèque Nervalienne".
Senelier, J. – 1959, *Gérard de Nerval – essai de bibliographie*, Nizet.
Symons, A. – 1958, "Gérard de Nerval" in *The Symbolist mouvement in literature*, E. P. Dutton and Co. Inc. New York.
Vouga, D. – 1981, *Nerval et ses chimères*, José Corti.
Weber, J. P. – 1963, *Domaines thématiques*, Gallimard.

No. spéciaux consacrés à Nerval:

Europe, 516/1972
L'Herne 37/1980
Études nervaliennes et romantiques II/1979 (Namur)
Études nervaliennes et romantiques III/1981
Oeuvres et Critiques XIII, 2, 1988
Gérard de Nerval devant la critique

BIBLIOGRAPHIE

3. *Repères théoriques*

Abrams, M. H. – 1953 (1980), *The Mirror and the Lamp*. Romantic theory and the critical tradition, Oxford University Press.

Abastado, Cl. – 1979, *Mythes et rituels de l'écriture*, Complexe.

Alexandrescu, S. – 1979, "La critique littéraire: métadiscours et théorie de l'explication" in *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, Hachette.

Bachelard, G. – 1968, *La poétique de la rêverie*, PUF.

– 1969, *La psychanalyse du feu*, Gallimard.

– 1970, *La poétique de l'espace*, PUF.

Bakhtin, M. – 1963 (tr. roum. 1970), *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Univers.

Bal, M. – 1977, *Narratologie*. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes, Klincksieck.

Barthes, R. – 1967, *Système de la mode*, Seuil.

– 1970, *S/Z*, Seuil.

– 1972, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil.

Benveniste, E. – 1966 b, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard.

– 1974, *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard.

Bergson, H. – 1930, *L'énergie spirituelle*, Felix Alcan, 16e éd.

Blanchard, M.E. – 1980, *Description: Sign, Self, Desire*. Critical Theory in the wake of Semiotics, Mouton.

Blanché, R. – 1968, *Introduction à la logique contemporaine*, Armand Colin.

Booth, W. C. – 1961 (tr. roum. 1976), *Retorica romanului*, Univers.

Botezatu, P. – 1971, *Valoarea deducției*, Editura Științifică.

– 1973, *Semiotică și negație*. Orientare critică în logica modernă, Junimea.

– 1981, "Dimensiunile adevărului" în *Adevăruri despre adevăr*, Junimea.

Bouazis, Ch. – 1972, *Littérarité et société*, Mame.

Bremond, Cl. – 1973, *Logique du récit*, Seuil.

Buyssens, E. – 1943, *Les langages et le discours*. Essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la sémiologie, Bruxelles, Office de publicité, coll. "Lebègue".

Caillois, R. – 1965, *Au cœur du fantastique*, Gallimard.

Cassirer, E. – 1957 (1972, tr. fr.), *La philosophie des formes symboliques*, t. 3: *La phénoménologie de la connaissance*, Minuit.

Champigni, R. – 1972, *Ontology of the narrative*, Mouton.

Charles, M. – 1977, *Rhétorique de la lecture*, Seuil.

Charolles, M. – 1978, "Introduction aux problèmes de la cohérence textuelle" in *Langue française*, no. 38.

Cohen, J. – 1966, *Structure du langage poétique*, Flammarion.

– 1979, *Le haut langage*. Théorie de la poéticité, Flammarion.

Corti, M. – 1976 (1981 tr. roum.), *Principiile comunicării literare*, Univers.

Courtès, J. – 1976, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Hachette.

Dällenbach, L. – 1977, *Le récit spéculaire*. Essai sur la mise en abyme, Seuil.

Deledalle, G. – 1979, *Théorie et pratique du signe*. Introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce, Payot.

Derrida, J. – 1970, *De la grammatologie*, Minuit.
Dijk, T. A. van – 1972, *Some aspects of texte grammars.* A Study in theoretical Linguistics and Poetics, Mouton.
Dubois, J. et collab. – 1973, *Dictionnaire de linguistique*, Larousse.
Dubois, Ph. – 1977, "L'italique et la ruse de l'oblique" in *L'espace et la lettre*, UGE.
Duchet, Cl. – 1975, "Signifiance et insignifiace: le discours italique dans *Madame Bovary*" in *La production du sens chez Flaubert*, UGE.
Eaton, T. – 1966, *The Semantics of literature*, Mouton.
Eco, U. – 1962 (1969 tr. roum.), *Opera deschisă*, Univers.
– 1968 (1972 tr. fr.), *La structure absente.* Introduction à la recherche sémiotique, Mercure de France.
– 1980, "Peirce et la sémantique contemporaine" in *Langages* 58.
Enescu, Gh. – 1967, *Logică și adevăr*, Ed. Politică.
– 1973, *Filosofie și logică*, Ed. Științifică.
– 1976, *Teoria sistemelor logice*, Ed. Științifică și enciclopedică.
– 1980, *Fundamentele logice ale gândirii*, Ed. Științifică și enciclopedică.
Faye, J.P. – 1972, *Théorie du récit.* Introduction aux "Langages totalitaires" Herman, coll."Savoir".
Felman, S. – 1975, "Modernité du lieu commun" in *Littérature*, no. 20.
Fisch, M.H. – 1980, "The Range of Peirce's Relevance" in *The Monist*, vol. 63, no. 3.
Fónagy, I. – 1966, "Le langage poétique: forme et fonction" in *Problèmes du langage*, coll "Diogène", Gallimard.
– 1972, "Motivation et remotivation" in *Poétique* 11.
Foucault, M. – 1971, *L'ordre du discours*, Gallimard.
Frege, G. – 1971, *Écrits logiques et philosophiques*, tr. fr. et introduction de Claude Imbert, Seuil.
Gardin, J. Cl. – 1974, *Les analyses de discours*, Delachaux et Niestlé.
Genette, G. – 1966, *Figures* I, Seuil.
– 1969, *Figures* II, Seuil.
– 1972, *Figures* III, Seuil.
– 1976, *Mimologiques*, Seuil.
– 1979, *Introduction à l'architexte*, Seuil.
– 1983, *Nouveau discours du récit*, Seuil.
Goody, J. – 1979, *La raison graphique.* La domestication de la pensée sauvage, Minuit.
Greenlee, D. – 1973, *Peirce's Concept of Sign*, Mouton.
Greimas, A. J. – 1966, *Sémantique structurale*, Larousse.
– 1970, *Du sens*, Seuil.
– 1972, "Pour une théorie du discours poétique" in *Essais de sémiotique poétique*, Larousse.
– 1979 (en collaboration avec J. Courtés), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette.
– 1979, (en collaboration avec E. Landowski et alii), *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, Hachette.
Grivel, Ch. – 1973, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton.
Groupe µ – 1970, *Rhétorique générale*, Larrouse.

– 1977, *Rhétorique de la poésie*. Lecture linéaire, lecture tabulaire, Complexe.
Gusdorf, G. – 1982, *Fondements du Savoir romantique*, Payot.
– 1984, *L'homme romantique*, Payot.
Hamon, Ph. – 1972, "Qu'est-ce qu'une description?" in *Poétique*, no. 12.
– 1973, "Un discours contraint" in *Poétique*, no. 16.
– 1974, "Analyse du récit. Éléments pour un lexique" in *Le français mo derne*, no. 2.
Helbo, A. et collab. – 1975, *Sémiologie de la représentation*, Complexe.
Jakobson, R. – 1973 b, *Questions de poétique*, Seuil.
– 1980 (en collaboration avec L. R. Waugh), *La charpente phonique du langage*, Minuit.
Jauss, H. R. – 1978 (tr. fr.), *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard.
Jung, C. G. – 1964 (tr. fr.), *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Gallimard.
– 1968, (tr. angl.), *The Aechetypes and the Collective Unconscious* (Second edition), vol. 9, part I of *The Collected Works of C. G. Jung*, Editors: H. Read, M. Fordham, G. Adler; Bollingen Series XX, Princeton University Oress.
Kerbrat–Orecchioni, C. – 1977, *Lı Connotation*, Presses Universitaires de Lyon.
Kristeva, J. – 1968, "Les problèmes de la structuration du texte" in Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Seuil.
– 1969, *Séméiotiké*. Recherches pour une sémanalyse, Seuil (1978, "Points").
– 1970, *Le texte du roman*. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle, Mouton.
Kuhn, T. S. – 1962 (1976 tr. roum.), *Structura revoluțiilor științifice*, Ed. Științifică și enciclopedică.
Lejeune, Ph. – 1971, *L'autobiographie en France*, Armand Colin.
– 1973, "Le pacte autobiographique" in *Poétique*, no. 14.
Lefebve, M.J. – 1971, *Structure du discours de la poésie et du récit*, La Baconnière, coll. "Langage".
Lotman, I. – 1970 (1973 tr. fr.), *La structure du texte artistique*, Gallimard.
Macherey, P. – 1990, *A quoi pense la littérature?* Exercices de philosophie littéraire, PUF.
Maingueneau, D. – 1976, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Hachette.
Marty, R. – 1980, "La sémiotique phanéroscopique de Charles S. Peirce" in *Langages*, no. 58.
Maurois, A. – 1928, *Aspects de la biographie*, Au sans pareil.
Mauss, M. – 1968, *Sociologie et anthropologie*, PUF.
May, G. – 1979, *L'autobiographie*, PUF.
Metz, Chr. – 1971, *Essais sur la signification au cinéma*, t. I et II, Klincksieck.
Michaud, G. – 1961, *Message poétique du symbolisme*, Nizet.
Mitterand, H. – 1980, *Le discours du roman*, PUF.
Morris, Ch. W. – 1938, *Fondations of the Theory of Signs*, The University of Chicago Press.
– 1946, *Signs, Language and Behavior*, New York, Prentice-Hall Inc.

– 1964, *Signification and Significance*. A study of the relations of signs and values, The Massachusetts Institute of Technology Press.
Morris, D. – 1977 (1978 tr. it.), *L'Uomo e I suoi gesti*. La communicazione non-verbale nella specie umana, Arnoldo Mondaddori Editore.
Mounin, G. – 1970, *Introduction à la sémiologie*, Minuit.
Nadin, M. – 1980, "The Logic of Vagueness" in *The Monist*, vol. 63, no. 3.
Pârvu, I. – 1974, *Semantica și logica științei*, Ed. Științifică.
– 1981, *Teoria științifică*, Ed. Științifică și enciclopedică.
Peirce, Ch. S. – 1978, *Ecrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Seuil
Pelc, J. – 1971, "On the concept of Narration" in *Semiotica* I.
Popa, C. – 1972, *Teoria definiției*, Ed. Științifică.
Prieto, J. – 1966, *Messages et signaux*, PUF.
Récanati, Fr. – 1979 a, *La transparence et l'énonciation*. Seuil.
Réthoré, J. – 1980, "La semiotique triadique de C.S. Peirce" in *Langages*, no. 58.
Ricardou, J. – 1971, *Pour une théorie du nouveau roman*, Seuil.
– 1975, "La population des miroirs", in *Poétique*, no. 22.
Riffaterre, M. – 1979, *La production du texte*, Seuil.
– 1980, "La trace de l'intertexte" in *La Pensée*, no. 215.
Rousse, T.J. – 1974, *Marcisse romancier*, José Corti.
Russel, B. – 1969 (tr. fr.), *Signification et vérité*, Flammarion.
Starobinski, J. – 1971, *Les mots sous les mots*. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure Gallimard.
Strawson, P. F. – 1971 (1977 tr. Fr.), *Études de logique et de linguistique*, Seuil.
Tadié, J.-Y. – 1978, *Le récit poétique*, PUF, coll. "Écriture".
Todorov, T. – 1967, *Littérature et signification*, Larousse.
– 1969, *Grammaire du Décaméron*, Mouton.
– 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil.
– 1971, *Poétique de la prose*, Seuil.
– 1975, *Recherches poétiques*, Klincksieck.
– 1977, *Théories du symbole*, Seuil.
– 1978 a, *Les genres du discours*, Seuil.
– 1978 b, *Symbolisme et interprétation*, Seuil.
– 1981, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Seuil.
Weinrich, H. – 1964 (1973 tr. fr.), *Le temps*, Seuil.
Wittgenstein, L. – 1921 (1961 tr. fr.), *Tractatus logico-philosophicus*, Introduction de Bertrand Russel, Gallimard.
– 1958 (1965 et 1976 tr. fr.), *De la certitude*, Gallimard.
– 1969, Anthologie de G. G. Granger, Seghers.
Zumthor, P. – 1972, *Essai de poétique médiévale*, Seuil.
– 1975, *Langue, texte, énigme*, Seuil.

4. Volumes collectifs, numéros spéciaux

Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes, réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Seuil, 1965.

BIBLIOGRAPHIE

The Theory of the Novel, Edited by Ph. Stevick, The Free Press, New York, 1967.
Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Seuil, 1968 (nouvelle publication 1980).
Signe, langage, culture, édité par A. J. Greimas et al., Mouton, 1970.
Essays in Semiotics. Essais de sémiotique, sous la dir. de J. Kristeva, J. Rey-Debove, D. J. Umiker, Mouton, 1971.
Essais de sémiotique poétique, sous la dir. de A. J. Greimas, Larrouse, 1973.
Poetică și stilistică. Orientări moderne, prolegomene și antologie de M. Nasta și S. Alexandrescu, Univers, 1972.
Essais de la théorie du texte, d'Arco Silvio Avalle et al., Galilée, 1973.
Sémiotique narrative et textuelle, sous la dir. de Cl. Chabrol, Larrouse, 1973.
Langue, discours, société, sous la dir. de J. Kristeva, J. Cl. Milner, N. Ruwet, Seuil, 1975.
Poétique du récit, R. Barthes, W. Kayser, W. C. Booth, Ph. Hamon, Seuil, 1977.
L'Espace et la lettre. Ecriture, Typographie, Cahiers Jussieu, no. 3, Univ. Paris 7, UGE, 1977.
Current Trend in Textlinguistics, Edited by W. U. Dressler; Walter de Gruyter – Berlin-New York, 1978.
Linguistique et sémiologie. Textlinguistik, Travaux du Centre de recherche linguistiques et sémiologiques de Lyon, 5/1978.
Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales, sous la dir. de A. J. Greimas, E. Landowski, Hachette, 1979.
Adevăruri despre adevăr, coord. P. Botezatu, Junimea, 1981.

Communications

8/1966 – Introduction à l'analyse structurale du récit
11/1968 – Le Vraisemblable
16/1970 – Recherches rhétoriques

Degrés

23/1981 – Théorie et pratique de la réception

Langages

31/1973 – Sémiotiques textuelles
35/1974 – Problèmes et méthodes de la sémiologie
37/1975 – Analyse du discours, langue et idéologie
43/1978 – Les modalités
51/1978 – Poétique générative
55/1979 – Analyse de discours et linguistique générale
56/1979 – La langue des signes
58/1980 – La sémiotique de Ch. S. Peirce

Langue française

38/1978 – Enseignement du récit et cohérence du texte
42/1979 – La Pragmatique

LA LITTÉRATURE – UN MODÈLE TRIADIQUE

Littérature

8/1972 – Le fantastique
12/1973 – Codes littéraires et codes sociaux
42, 44/1981 – L'Institution littéraire I, II
43/1981 – Fantasmes / Fictions

Poétique

16/1973 – Le discours réaliste
24/1976 – Narratologie
27/1976 – Intertextualité
32/1977 – Genres
36/1978 – Ironie
39/1979 – Théorie de la réception en Allemagne
41/1980 – Le pouvoir du récit
45/1981 – L'Enigme
50/1982 – Généalogies de l'écriture

Revue d'Esthétique

1–2/1979 – Rhétoriques, Sémiotiques

Semiotica

vol. 30–1/2, 1980 – Signs about signs. The semiotics of self-reference

The Monist

vol. 63, no. 3/1980 – The Relevance of Charles Peirce
vol. 63, no. 4/1980 – Philosophy as Style and Literature as Philosophy